

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Tesi di dottorato
Ciclo XXV

«De flores despojando el verde llano».
Claudio nella poesia barocca, da Faría a
Góngora

Candidato: Dott. Daria Castaldo
Tutore: Prof. Antonio Gargano



Napoli 2013

STAMPATO NEL MESE DI MARZO 2013

Indice

Prefazione pp. 4-7

Capitolo I. L'opera e la fortuna di Claudio Claudiano pp. 8-36

I. 1 *Claudio Claudiano, «praegloriosissimus poeta»*

I. 2 *Il problema dei generi*

I.2.1 *Il poema epico-storico*

I.2.2 *Il panegirico*

I.2.3 *L'invettiva*

I.2.4 *L'epitalamio*

I.2.5 *Il poema mitologico*

I. 3 *L'originalità dell'opera claudiana*

I. 4 *La circolazione di Claudiano in età medievale e moderna*

I.4.1 *Le edizioni a stampa*

I.4.2 *Le traduzioni*

Capitolo II. La tradizione a stampa del *De Raptu Proserpinae* e la traduzione di Francisco de Faría pp. 37-70

II. 1 *El Robo de Proserpina*

II. 2 *La tradizione a stampa del De Raptu Proserpinae*

II. 3 *Le note al margine dell'edizione Pulmann: il confronto con il Parrasio*

II.3.1 *Le concordanze testuali*

II.3.2 *Le lezioni differenti*

II. 4 *L'estensione della collatio*

II. 5 *L'edizione Pulmann e le Notae di Antonio Martín Del Río*

II.5.1 *Antonio Martín Del Río, gesuita al servizio delle bonae litterae*

Capitolo III. *Robo de Proserpina*: analisi di una traduzione pp. 71-170

- III. 1 La traduzione poetica
- III. 2 *Il Doctor Francisco De Faría e l'Accademia di Granada*
- III. 3 *Il paratesto*
 - III.3.1 *L'interpretazione evemerista*
 - III.3.2 *L'interpretazione naturale*
 - III.3.3 *L'interpretazione allegorico-morale*
- III. 4 *«Il Ratto di Proserpina di Claudiano» da Giovan Domenico Bevilacqua in ottava rima tradotto*
- III. 5 *« Sólo tendremos elogios para el trabajo de Faría »*
- III. 6 *La traduzione di Francisco de Faría*
 - III.6.1 *La scelta dell'ottava*
 - III.6.2 *L'endecasillabo*
 - III.6.4 *La rima*
 - III.6.3 *La sintassi*
 - III.6.5 *Il lessico culto*
 - III.6.6 *Il contributo originale di Faría alla traduzione*
 - III.6.7 *Il descrittivismo pittorico nel Robo*
 - III.6.8 *L'eco del Robo e la memoria poetica di Góngora*

Capitolo IV. «A ningún poeta imitó mas don Luis, que a nuestro Claudiano» pp. 171-227

- IV. 1 *I testi della polemica*
 - IV. 1.1 *I commenti secenteschi*
- IV. 2 *La critica contemporanea*
- IV. 3 *L'imitatio gongorina*
- IV. 4 *Claudiano-Góngora*
- IV. 5 *Loci similes*
 - IV.5.1 *Claudiano come modello di genere*
 - IV. 5.1.1 *Il panegirico*
 - IV. 5.1.2 *L'epitalamio*
 - IV. 5.2 *Alcuni temi ricorrenti*
 - IV.5.2.1 *«Treguas al ejercicio sean robusto»*
 - IV.5.2.2 *«De flores despojando el verde llano»*
 - IV.5.2.3 *«¡Oh bien vividos años...!»*
 - IV.5.2.4 *«Cual nueva Fénix...»*

IV.5.2.5 «*del Norte amante dura...*». *Il potere attrattivo della pietra magnetica*

IV.5.3 *Sparsa fragmenta*

IV. 5. 4 *Concludendo*

Appendice Robo de Proserpina pp. 228-289

Bibliografia pp. 290-304.

Prefazione

Significare la presenza di un'*auctoritas* della tardoantichità: questo il proposito che ha dato vita al presente lavoro sull'opera di Claudiano e sulla sua funzione di modello nella poesia barocca spagnola. Il titolo, nel recitare «da Faría a Góngora», dichiara la scelta precisa di due testimoni della fortuna di una poesia dalla rara bellezza. Un letterato-traduttore da una parte, un poeta eccelso dall'altra, entrambi impegnati in un fecondo confronto con l'autore alessandrino: Faría ne traduce il *De Raptu Proserpinae* nel 1608, Góngora eredita e rielabora la lezione dell'intera sua opera.

Due approcci profondamente distinti che trovano la loro ragion d'essere nella larga diffusione di cui Claudiano gode in età medievale e moderna. La sua vasta produzione poetica –panegirici, poemi epico-storici, invettive, epitalami, il celeberrimo epillio sul rapimento di Proserpina e numerosi *carmina minora*– riceve ampia circolazione e attraversa i secoli, dapprima, affermandosi, con successo, nel canone scolastico, in qualità di autorevole modello stilistico-formale. A partire dalla *princeps* dell'*opera omnia* del 1482, diviene oggetto di numerose edizioni e copiose traduzioni, le quali concorrono a rafforzare la sua pervasività e a collocarlo, a pieno diritto, accanto ai grandi autori della latinità aurea, in quegli anni protagonisti indiscussi del recupero umanistico della classicità.

Il processo di significazione svolto si è articolato in due fasi e si è nutrito, primariamente, dell'analisi della traduzione ad opera di Francisco de Faría e, in seguito, dello scandaglio dei *loci similes*, rinvenuti nella poesia di Góngora.

L'attenzione esclusiva al *Robo de Proserpina* ed al suo autore occupano il secondo ed il terzo capitolo, il primo dei quali ha ospitato l'indagine preliminare sulla suggestiva possibilità di individuare quale o quali edizioni Faría avesse potuto adoperare nel suo lavoro di traduzione, e, a tal fine, allargato lo sguardo sulla tradizione a stampa del poema mitologico, aprendo un confronto tra le edizioni maggiormente significative: l'edizione di Aulo Giano Parrasio (1500) e l'edizione plantiniana di Theodor Pulmann (1571). La prima si candida, a quell'altezza cronologica, ad edizione di riferimento, sia in ragione

dell'esteso commento che incornicia il testo, sia in ragione dell'alta qualità del lavoro filologico svolto dal suo curatore. La seconda, la più vicina nel tempo alla traduzione, edita l'intera opera claudiana e contempla in appendice un ricco apparato di note redatto da Antonio Martín Del Río, prolifico intellettuale gesuita.

Nel processo di ricostruzione della selezione testuale, operata da Faría, ha rivestito ruolo di guida il testo stesso della traduzione, che ha orientato, con le sue scelte linguistiche, la collazione. Una discreta serie di *loci* ha portato alla luce discrepanze testuali, dal potenziale valore dirimente, tra le due edizioni. Quest'ultime, in realtà, si sono rivelate sì utili, ma davvero preziose solo quando il testo della traduzione ne ha recato traccia, permettendo, mediante una traduzione fedele, di individuare il favore accordato ad una delle due varianti rilevate. Le lezioni di partenza a cui è stato possibile, pertanto, risalire hanno in ultimo decretato lo stretto legame di Faría con la tradizione a stampa quattrocentesca e primo-cinquecentesca, culminata nell'edizione del Parrasio, che conosce e predilige.

La ricostruzione della figura di Francisco de Faría e la sua attiva partecipazione all'Accademia di Granada ha poi preceduto l'esame del ricco apparato paratestuale della traduzione. Le interpretazioni evemerista, naturale ed allegorico-morale, che aprono ciascuno dei tre libri di cui si compone la traduzione, si presentano come custodi del suo autentico valore e messaggio edificante. Anch'esse tradotte, come avverte l'autore stesso, si è scoperta la loro fonte nelle allegorie a corredo de *Il Ratto di Proserpina* di Claudiano da Giovan Domenico Bevilacqua in ottava rima tradotto, confezionate da Antonino Cingale, nel 1586.

Gli aspetti peculiari della traduzione: la scelta dell'ottava, il metro, le soluzioni ritmico-sintattiche, il lessico sono stati oggetto di un attento studio, che si è interrogato sulle modalità traduttive impiegate, sulla costante oscillazione tra amplificazione e semplificazione, sugli interventi, sempre estremamente misurati, compiuti dal traduttore, che, in buona sostanza, non tradisce il proposito di partenza di realizzare una traduzione fedele. Lo studio ha confermato il limpido intento, perseguito da Faría, di «ajustar lo traducido al estilo de la época», un stile *culto*, pregongorista, coltivato dalla scuola dei poeti antequerano-granadini. Nel massiccio e peculiare uso della bimembratura, dell'iperbato, del *cultismo*, sono stati individuate soluzioni anticipatrici di esiti stilistico-formali che, adoperati in larga misura e in senso propriamente estetico successivamente da Góngora, avrebbero costituito la cifra, inconfondibile, del

suo stile poetico. In questa sua funzione anticipatrice va, a giusta ragione, ricercato il valore ultimo della traduzione, nell'aver, collocandosi a metà strada tra l'estetica manierista e la *nueva poesía*, accorciato le distanze tra queste. Dell'edizione del *Robo de Proserpina* stampata a Madrid nel 1608 presso Alonso Martín è stata eseguita la trascrizione, destinata all'*Appendice*, situata in chiusura.

La definizione del rapporto Góngora-Claudiano rappresenta l'approdo di questo lavoro. Muovendo dall'asserzione di Salcedo Coronel, autore del più completo dei commenti all'opera di Góngora, «A ningún poeta imitó mas don Luis, que a nuestro Claudiano», è stata raccolta la copiosa quantità dei *loci similes*, che lo spoglio del *corpus* dei commenti secenteschi ha restituito. Quest'ultimi coprono il periodo che va dalla prima circolazione delle *Soledades* alla prima metà del XVII secolo; l'*oscuridad* della poesia gongorina, infatti, richiese con urgenza un *labor* esegetico che la chiarisse. Díaz de Rivas, Serrano de Paz, Salcedo Coronel, Cuesta, Pellicer, Salazar Mardones, Vázquez Siruela offrono tutti al lettore nutrite *notas*, che aiutano a decodificare la lettera poetica, la sua ricca figuralità, i fittissimi rimandi alle precedenti tradizioni letterarie, classiche e moderne che in essa confluiscono.

L'esame dei *loci similes* è stato condotto al fine di valutare i rapporti intertestuali tra i due autori, avvalendosi dell'ausilio dello strumento euristico della "vischiosità" per una quanto più disciplinata interpretazione dei fenomeni imitativi. La descrizione dei singoli luoghi testuali e le riflessioni da questa sollecitate e scaturite da un sempre presente confronto diretto tra il testi, hanno finito coll'assegnare alla poesia di Claudiano molteplici funzioni.

Accertata la sua presenza ampia e profonda, è necessario riconoscere che Claudiano è e resta *uno* degli *auctor* prediletti da Góngora e che al suo fianco si collocano numerosi autori della classicità greco-latina.

Ultimo epigono del classicismo, *auctor inter auctores*, da un lato e poeta prescelto dall'altro: questi i due volti che Claudiano mostra, ora modello di genere, integrale, per quanto concerne il panegirico, e parziale per l'epitalamio, ora fonte da cui attingere per lo svolgimento di temi precisi e motivi di corredo, ricorrenti con alta frequenza. La poesia di Claudiano fornisce strutture di genere, dal valore archetipico, per il panegirico e sezioni topicamente articolate per il genere epitalamico; il più delle volte immagini, figure, *iuncturae*, finanche note coloristiche, che il suo ricco patrimonio mette a disposizione.

L'iterazione a cui sono sottoposti alcuni temi e motivi nella poesia gongorina e che la percorrono tutta, autentiche costellazioni semantiche,

convocano con puntualità il modello claudiano a cui Góngora si relaziona in maniere differenti. Seguendo percorsi non lineari nel tempo, il poeta instaura con la fonte claudiana, già presente nella sua prima produzione poetica, un dialogo aperto, che trae alimento dall'esercizio imitativo e risponde, nel momento in cui viene stabilito, a mutevoli esigenze espressive.

La materia poetica claudiana si inserisce, dunque, nel processo di ricreazione, che presiede l'*imitatio*, la quale, suo ineludibile momento iniziale, si struttura in molteplici stratificazioni, sedimentando materiali provenienti dalla tradizione poetica greco-latina e moderna, italiana e spagnola, di cui Góngora è profondissimo e raffinato conoscitore.

Capitolo I

L'opera e la fortuna di Claudio Claudiano

I. 1 *Claudio Claudiano, «praegloriosissimus poeta»*

Presentare la personalità artistica di Claudio Claudiano significa raccontare la figura e la poesia dell'ultimo poeta classico. Disegnare il suo ritratto è cogliere le molteplici sfaccettature di un poeta dalle diverse anime e il loro armonizzarsi. Delineare il suo profilo significa anche, e soprattutto, seguire il destino della sua opera letteraria, la quale ha avuto nei secoli fortunata ricezione. La fluida circolazione di cui ha goduto nell'Europa medioevale e moderna, oltre che a testimoniare l'immediato successo, ha concorso a custodirne e consacrarne la memoria. Come noto, la vasta produzione poetica di Claudiano annovera al suo interno diversi generi: il panegirico, l'invettiva, l'epitalmio, il poema epico-storico e mitologico. Si mostra sì variegata, sia sul piano tematico che su quello stilistico-formale, da giustificare con la sua articolata natura la varietà degli approcci ricevuti. Claudiano è stato con la stessa intensità, poeta di corte, epico e lirico, richiamando a sé l'attenzione dei più disparati lettori. Ha rappresentato un punto di riferimento, ineludibile, per chi ha voluto scrivere panegirici ed invettive; ha proposto un'epica nuova, perché panegirizzata, a chi lo ha avvicinato come erede di quella grande tradizione; ha regalato alti esiti artistici a chi lo ha letto per soddisfare un raffinato gusto poetico.

Per ricostruire la fortuna del poeta alessandrino e della sua opera letteraria appare particolarmente suggestivo muovere dal monumento eretto in suo onore nel foro di Traiano poco dopo la sua morte:

[Cl.] Claudiani v(iri) c(larissimi)
[Cla]udio Claudiano u. c. tri-
[bu]no et notario inter ceteras
[.]centes artes praecloriosissimo
[po]etarum, licet ad memoriam sem-
piternam carmina ab eodem

scripta sufficient, adtamen
testimoni gratia ob iudicii sui
<f>idem dd. nn. Arcadius et Honorius
<f>elicissimi ac doctissimi
imperatores senatu patente
statuam in foro diui Traiani
erigi collarique iusserunt.
Εἰν ἐνὶ Βιργιλίῳ νόον καὶ Μοῦσαν Ὁμήρου
Κλαυδιανόν Ῥώμη καί Βασιλῆς ἔθεσαν.

L'iscrizione sul basamento fornisce importanti notizie sia sull'uomo di corte sia sulla fama di poeta che Claudiano seppe abilmente costruirsi alla corte di Teodosio prima e di Onorio poi attraverso la sua poesia dichiaratamente celebrativa e propagandistica. È proprio alla corte di Teodosio che ha inizio la sua carriera artistica. Nel gennaio del 395 recita il suo primo panegirico in onore di Olibrio e Probino consoli, da subito entrato nelle grazie di un'eminente famiglia cristiana, gli Anicii, di cui i due giovani sono prestigiosi esponenti.

Con molta probabilità Claudiano giunge in Italia nell'autunno precedente e già autore del primo libro del *De Raptu Proserpinae*. Proviene dall'Egitto, esattamente da Alessandria, fervido centro culturale d'Oriente. Si tratta di un dato sicuro, è lo stesso poeta a confermarlo¹. Non si conosce l'anno di nascita, ma è possibile risalirvi da una sua affermazione. Claudiano si dice *sodalis* di Olibrio, che al tempo del consolato aveva circa vent'anni². Dunque approda giovanissimo a Roma e in breve tempo diviene poeta ufficiale di corte. La maggior parte delle sua opera letteraria è costituita infatti da componimenti d'occasione coi quali Claudiano conquista rapidamente il favore dell'aristocrazia senatoriale e di Stilicone, il quale, nominato reggente alla morte di Teodosio, assume tutto il potere nelle sue mani³.

¹Nel *carmen minor* XIX, *Epistula ad Gennadium ex proconsule*, al v. 3: «Graiorum populis et nostro cognite Nilo» e nel XXII, *Deprecatio ad Hadrianum*, ai vv. 56-58: «audiat haec commune solum longeque carinis / nota Pharos, fletemque attolens gurgite vultum / nostra gemat Nilus numerosis funera ripis». L'edizione di riferimento è la seguente: Claudio Claudiano, *Carmina*, a cura di John Barrie Hall, Leipzig, Teubner, 1985, rispettivamente p. 352 e p. 356.

²Accade nell'*Epistula ad Olybrium* al v. 20. Ivi, p. 395.

³Alla morte di Teodosio, avvenuta il 17 gennaio del 395, l'impero era diviso in due parti: l'occidentale, con capitale Milano era sotto il controllo di Onorio, secondogenito dell'imperatore; l'orientale, con capitale Costantinopoli, di Arcadio, il primogenito. La giovane età dei *principes pueri* richiese su di loro la tutela di un *parens*, rispettivamente nella persona di Stilicone, *magister utriusque militiae* e marito di Serena, nipote e figlia adottiva dello stesso

A partire dal *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus*, Claudiano non manca di produrre, in concomitanza con significativi eventi legati alla politica interna e estera, alla corte imperiale, a vicende e personaggi contemporanei, componimenti poetici che tempestivamente li celebrino o condannino, perseguendo dichiarate finalità propagandistiche. Seguiranno a ritmi sostenuti sino al 404, anno di morte del poeta, panegirici: *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, recitato a Milano nel gennaio del 396, *Panegyricus de quarto consulatu Honorii* sempre declamato alla corte di Onorio esattamente due anni più tardi, nel 398, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* del gennaio 399, *De consulatu Stilichonis* nel 400, anno del primo consolato del generale (la celebrazione avvenne in due tempi, prima a Milano dove furono eseguiti i primi due libri in gennaio, poi a Roma per il terzo e una ricca prefazione nel mese seguente), in ultimo *Panegyricus dictus sextu consulatu Honorii*; poemi epico-storici: *De bello gildonico* nell'aprile del 398 e il *De bello gothico* nel 402; invettive: *In Rufinum*, in due libri composti tra il 396 e il 397, e *In Eutropium* sempre in due libri realizzati tra il gennaio e il settembre del 399; epitalami come l'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* corredato dai *Fescennina* nel 398; il poema mitologico *De Raptu Proserpinae*, la cui datazione è tutt'ora *vexata quaestio* e un altrettanto ricco *corpus* di *carmina minora* di genere vario⁴.

Stilicone affida a Claudiano il gravoso compito di promuovere la sua linea politica e di orientare l'opinione pubblica e il poeta lo assolve scrupolosamente. Come Alan Cameron ha con forza sostenuto nel suo studio, rivoluzionario per gran parte della critica, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*⁵, Claudiano va guardato sotto questa luce. Egli è soprattutto un poeta di corte e in questa prospettiva va analizzata la sua opera. Asserire che Claudiano fu soprattutto un poeta di corte non significa né formulare un

Teodosio, per Onorio, e di Rufino (anche se Stilicone sosterrà sempre di aver ricevuto la tutela di entrambi), console nel 392 e al tempo prefetto del pretorio in Oriente, per Arcadio. Se la politica dell'unità di Stilicone si pose sulla linea fino ad allora sostenuta dalla corte, cresceva forte l'ostilità di Arcadio e Rufino nei suoi confronti, tanto da dichiararlo nemico pubblico. Di questa strisciante conflittualità tra le due parti avrebbero a più riprese tentato di approfittarne i Goti guidati da Alarico, i quali solo nel 402 saranno sconfitti da Stilicone a Pollenzio prima e a Verona in seguito.

⁴Cfr. Jean-Luis Charlet, *Introduction* in Claudio Claudiano, *Oeuvres*, a cura di Jean-Luis Charlet, *Poèmes politiques*, vol. II, Paris, Les belles lettres, 2000, pp. IX-XIV.

⁵Alan Cameron, *Claudian Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

giudizio di valore sulla sua opera, né tantomeno sminuirla. L'immediata risonanza e la notevole diffusione della sua produzione letteraria testimoniano la fortuna di un *corpus* poetico che, pur essendo in larga misura costituito da carmi d'occasione, per loro stessa natura effimeri, sopravvive e conserva autorevolezza sino ad imporsi alla stregua di classico. I carmi d'occasione, infatti:

nati in connessione con un ben circoscritto e spesso marginale avvenimento [...] e per lo più con poche pretese letterarie al di là del rispetto di un canone prefissato, sono destinati a vivere solo il breve momento della loro consumazione, fruendo tutt'al più di una limitata fortuna locale, legata al destinatario della celebrazione o ad altri fattori di ancor minor rilievo⁶.

Senza alcun dubbio le ragioni di ciò vanno ricercate nella fattura dell'opera claudiana⁷ e nella sua capacità di segnare uno scarto rispetto alla tradizione precedente. La profonda innovazione che Claudiano opera all'interno della poesia d'occasione è certamente responsabile del diverso destino a cui va incontro insieme al lui. Lo si intuisce chiaramente dalla considerazione che lo stesso poeta possiede di sé e del suo lavoro poetico. Sin dalle prime battute, questi non intende il carme d'occasione come prodotto di una precettistica retorica scolastica. Il carme d'occasione, sia esso un panegirico, un'invettiva,

⁶Alessandro Fo, *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania, Carmelo Tringale Editore, 1982, p. 17. In nota lo studioso aggiunge: «In termini quantitativi il naufragio di questi componimenti si può senz'altro considerare uno dei più notevoli fra quelli delle letterature antiche [...] Non basta da solo neppure l'alto rango del destinatario (Stilicone ed Onorio, nel nostro caso) a garantire successo e sopravvivenza a componimenti del genere: sono andati ad esempio persi i cento epitalami –Fo si riferisce agli epitalami, dal carattere decisamente encomiastico e panegiristico, che, *per dies plurimos*, furono cantati da cento poeti greci e latini, in greco e in latino, per le nozze dei nipoti dell'imperatore Augusto– e lo stesso poema encomiastico di Stazio per Domiziano». *Ibid.*

⁷Cameron si interroga sui reali propositi del panegirista: smaccata adulazione, sicuro guadagno, autocompiacimento? Volontà, nel disegnare il principe perfetto, di offrire un alto modello al proprio destinatario? O rispetto di un ruolo ben preciso, quello di *public relation officer* che ha il compito di dipingere il proprio signore nella maniera in cui egli desidera che lo vedano? Si tratta di motivazioni tutte presenti in diversi gradi. Secondo lo studioso, il panegirico e di conseguenza il suo autore sono parte di un complesso e importante cerimoniale, di un collaudato meccanismo di promozione, celebrazione ed glorificazione del *princeps*. Ritene, pertanto, poco probabile che la loro azione possa realmente influenzare gli eventi. Conclude dicendo: «What mattered more than the content was the form and the execution. The panegyrist was applauded and rewarded not, in general, for what he said, but for *how* he said it». Cfr. Id., *Claudian*, cit., pp. 36-37.

un epitalamio o narrazione bellica, rappresenta il terreno di confronto con una tradizione poetica ben più alta, una tradizione alla quale Claudiano si è formato, e che ha rivestito insieme agli esercizi retorici, un ruolo di enorme rilievo nel suo percorso artistico: la tradizione dell'epica di Omero, Virgilio, Lucano, Stazio.

L'epigramma che sigla l'iscrizione riportata in apertura opera difatti un esplicito richiamo al legame con essa. Vera è la natura encomiastica dell'epigrafe che tributa a Claudiano l'accostamento alle massime autorità dell'*epos* e, più generalmente, della poesia in esametri. Certo è l'apprezzamento che i contemporanei gli rivolgono e la valutazione contestuale di iscrizione ed epigramma lo conferma in pieno. Essi riflettono una realtà di fatto: Claudiano viene riconosciuto come un poeta diverso, portatore di una poesia nuova, erede dell'alta tradizione epica, sulla scia di quelle *auctoritates* che l'epigramma scorgeva in lui. È questa la ragione per la quale a Claudiano viene riservata la sorte propria dei classici, una sorte felice.

In cosa risiede la novità della poesia di Claudiano? È una domanda che ora si pone con urgenza e che richiede un'articolata risposta. I carmi d'occasione, panegirici, invettive, epitalami, poemi epico-storici rappresentano, come si è visto, la parte più cospicua dell'opera di Claudiano, i cosiddetti *carmina maiora*, ma non la occupano interamente. Essi iniziano a farne parte dall'arrivo del poeta a Roma. Dapprima egli si era dedicato a componimenti in lingua greca, prevalentemente di carattere mitologico e ad epigrammi, in gran parte perduti. La celebre *Gigantomachia* pervenuta sia in greco in un frammento di 77 versi, che in latino in uno di 128, e il primo libro del *De Raptu*, avevano costruito la fama del giovane Claudiano appena giunto a Roma. Seppure maggiormente impegnata al servizio di Stilicone, la sua poesia non dimentica l'affezione al poema mitologico. I due libri dell'incompleto *De Raptu* verranno in seguito composti e un copioso numero di *carmina minora*, di vario genere e argomento, nel corso degli anni accresceranno il suo *corpus*.

I. 2 «Il problema dei generi»

Inevitabilmente nel presentare l'opera claudiana, in risposta a criteri di chiarezza, si etichettano i molteplici e diversi componimenti poetici, li si inquadra in generi. La sola lettura superficiale di quest'ultimi basterebbe a mettere in crisi i principi di classificazione adottati. Il concetto di genere,

infatti, all'interno del *corpus* claudiano si modifica sensibilmente problematizzandosi. Nell'ambito degli studi su questa delicata questione, si è concordi nell'asserire che, nella maggior parte dei casi, a stabilire il genere di un componimento è il titolo che Claudiano conferisce. Il relativizzarsi del concetto di genere appare una delle più luminose spie dell'innovazione claudiana. Che l'autore si richiami ad una tradizione precedente è più che ovvio, per un poeta tardoantico non potrebbe essere altrimenti, ma è il rapporto che con essa instaura a costituirsi oggetto d'interesse. Claudiano nell'inserirsi nel solco di una tradizione consolidata, che sia essa epica o epidittica, apporta trasformazioni tali da porsi come nuovo modello in materia. Ciò accade specialmente per quanto concerne il panegirico e l'invettiva, che vengono fortemente contaminati dall'epica, così come questi finiranno per contaminarla. È un mutuo scambio tra generi che, per Fo, porterà al costituirsi di una «lega nuova» dove «elementi di tradizione encomiastica ed elementi di evidente entroterra epico si combinano [...] in un processo non di semplice giustapposizione»⁸. La tradizione epidittica e quella epica rinunciano alla loro purezza e si mescolano profondamente. Claudiano procede in direzione di un genere nuovo dove l'encomio e l'invettiva si aprono all'*epos*, lo integrano e dove l'epica, accogliendo ed innalzando i ricchi spunti provenienti dall'epidittica, assume una chiara funzione celebrativa. «Moduli più o meno analoghi» ricorrono nei carmi d'occasione, siano essi panegirici, invettive o epitalami, come nei poemi epico-storici. Si afferma una sorta di codice unico, inedito, dove questi moduli si presentano variamente combinati, *stimmung* dell'opera claudiana, codice al quale la letteratura posteriore assegnerà «valore archetipico». È con Claudiano e con i suoi panegirici che si abbandona definitivamente la prosa in favore della poesia e si impone «un nuovo paradigma poetico istituzionalizzato»⁹.

Prima di soffermarsi sugli esiti di questo processo, si rende necessaria una digressione sulla fisionomia dei singoli generi rimodellati da Claudiano per poterne comprendere la portata innovativa¹⁰.

⁸Fo, *Studi*, cit., p. 33.

⁹Ivi, pp. 64-65.

¹⁰Prezioso si è rivelato il contributo dello studio realizzato da Alessandro Fo per la definizione della questione dei generi (si è preso in prestito il titolo del paragrafo ad essa dedicato) e per l'articolazione della digressione che seguirà si è mutuata la successione argomentativa.

I.2.1 *Il poema epico-storico*

Il fenomeno di contaminazione investe direttamente componimenti di marcata vocazione epica: il *De bello gildonico* e il *De bello gothico*. Con questi poemetti Claudiano entra nel vivo dell'attualità politica. Il primo affronta lo scontro che vide protagonisti Gildone e Stilicone¹¹; il secondo la guerra contro uno dei più ostici nemici dell'impero: i Goti¹². Si tratta d'argomenti delicati che Claudiano deve maneggiare con estrema cautela perché su ogni aspetto delle singole vicende di guerra, si imponga l'ottimo operato di Stilicone. L'intento celebrativo è qui preponderante, e all'epica Claudiano si appella per raggiungere toni eroici. Già si presagisce l'intervento di elementi encomiastici a rendere la collocazione nell'ambito dei generi letterari più problematica di quanto si pensi. Le forme del poema epico giungono a Claudiano canonizzate. Principio fondante la narratività. Il racconto epico è per propria natura ampio canto di grandi ed eroiche gesta. Cristallizzata anche la *lexis*, ossia l'insieme delle tecniche stilistiche deputate a soddisfare gli intenti espressivi che animano la narrazione. Topici risultano: le similitudini, i cataloghi, le ἐκφράσεις descrittive, i discorsi, elementi tutti afferenti alla dimensione formale e strutturale, ed aristie, consigli dei capi, *omina*, prodigi, profezie, intervento divino, personificazioni, attenzione al mondo degli inferi, concili divini, elementi invece dal carattere tematico. Proprio questi elementi sono largamente dispiegati nei poemetti sopracitati. Facile è individuare incursioni del genere panegiristico, si pensi alla σύγκρισις che apre il *De bello Gothico* e il seguire rapido delle lodi per Stilicone o all'invettiva che, nel *De bello gildonico*, la personificazione di Africa scaglia contro lo stesso Gildone e all'encomio per Stilicone pronunciato da Teodosio venuto in sogno ad Arcadio. Ad uno sguardo più attento la compenetrazione di generi si mostra sempre più fitta e riguarda

¹¹Gildone, principe mauro e un tempo *comes Africae*, ossia comandante dell'esercito di stanza nella regione, insorge contro l'imperatore Onorio non riconoscendo più la sua autorità. Egli interrompe il flusso degli approvvigionamenti di grano africano a Roma e all'Italia. In un primo momento la sua ribellione ricevette persino l'appoggio di Costantinopoli. Ma Stilicone, ottenuta dalla curia di Roma la dichiarazione di *hostis publicus* per Gildone, ne soppresse la rivolta.

¹²La vittoria qui celebrata è quella avvenuta in due tempi prima a Pollenzio, poi a Verona rispettivamente nella primavera e nell'estate del 402. Alarico, abbandonato dalla politica filogotica di Arcadio, che sino ad allora lo aveva sostenuto, invase l'Italia settentrionale e fu sconfitto dall'esercito guidato da Stilicone.

soprattutto la dimensione della narrazione epica, che rinuncia all'ampiezza che tradizionalmente la caratterizzava per costruirsi e compiersi nello spazio, costituzionalmente breve, del panegirico.

I.2.2 Il panegirico

Nello scrivere panegirici ed invettive Claudiano fa il suo ingresso nella salda tradizione epidittica che muoveva i passi dalla *Retorica* aristotelica e dalla *Institutio* quintiliana. Rigida risultava essere la normativa elaborata in materia. L'*ægklímion* e lo *yógoj* in buona sostanza presentano uguale struttura. A fare la differenza è il senso vituperativo con cui, nel secondo caso, si modellano le componenti comuni. Entrambi procedono per *topoi* rinunciando alla progressione narrativa. Un insieme di momenti, di punti chiave, i cosiddetti *kefálaia*, dovutamente teorizzati, si succedono con regolarità. Che scelga il verso o la prosa, il discorso epidittico nel rivolgersi al suo destinatario presenta lo schema seguente :

- a) προοίμιον: prologo;
- b) γένος: trattazione encomiastica o vituperativa sulla stirpe e sulla patria;
- c) γένεσις: racconto della nascita e dei presagi divini ad essa legati;
- d) ἀνατροφή: narrazione dell'infanzia, dell'educazione e di eventi premonitori di un felice o nefasto prossimo futuro;
- e) ἐπιτηδεύματα: narrazione dell'agire, delle abitudini e delle occupazioni quali aspetti rivelatori del carattere;
- f) πράξεις: narrazione di imprese belliche e di pace o di vizi o virtù;
- g) σύγκρισις: assimilazione a personaggi storici o mitologici celebri;
- h) ἐπίλογος: conclusione.

Tale è lo schema che si conserva nei panegirici claudiane, ma muta la propria fisionomia perché entra in contatto e si mescola con elementi provenienti dalla tradizione epica. Questo incontro non lo snatura, al contrario lo arricchisce elevandolo a più alto risultato artistico. Seguono questo schema i cinque panegirici e le due invettive che Claudiano compone tra il 394 e il 404, ma distinguerlo nitidamente diviene operazione progressivamente più difficile. Le inserzioni epiche si fanno via via più frequenti fino a fondersi in maniera così densa da divenire parte integrante e occultare la propria alterità. Claudiano

conferisce loro andamento narrativo proprio del racconto epico rompendo la caratteristica articolazione in punti chiave. L'incontro tra il panegirico e l'epica era di già avvenuto nel primo dei panegirici claudiane, ma a partire dalla proclamazione a poeta di corte si traduce in profonda commistione.

Nel *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, secondo in ordine cronologico, toni epici caratterizzano la γένεσις, seguita dalla figura di Teodosio, di virgiliana memoria, che solleva Onorio, così come Enea Ascanio. Attraverso il susseguirsi di moduli panegiristici, si perviene ad un ἐπίλογος deliberatamente epico. Claudiano indugia nella narrazione particolareggiata della battaglia del Frigido combattuta nel 394, ancora vivissima nel ricordo del pubblico a cui Claudiano si rivolge¹³. Non solo. Non manca una lunga ἔκφρασις sulle truppe. In conclusione il discorso di capitale importanza pronunciato da Teodosio in cui viene sancita la reggenza di Stilicone e, a suggello finale, l'ascensione dell'imperatore.

Nel *Panegyricus de quarto consulatu Honorii*, il carattere retorico della narrazione poetica sembra prevalere, solo a prima vista. Il carme ospita una sezione inedita per il suo abituale schema compositivo: un vero e proprio περὶ βασιλείας. È però in primo luogo introdotto da *omina* e similitudini, elementi di chiara pertinenza epica; in secondo, interrotto da un intervento di Onorio che ne infrange la monotonia e riattiva le lodi a Teodosio (oscurato nel frattempo); in terzo, ripreso e chiuso con altisonante similitudine. Ancora una volta si intravede tra gli esametri il modello virgiliano, più precisamente il discorso di Anchise ad Enea nel canto sesto dell'*Eneide*.

Più vicino ai primi due panegirici, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli*. Celebra il console Mallio Teodoro, uomo di cultura più che dal vigoroso temperamento. Il suo ritratto offre a Claudiano la possibilità di realizzare due corpose digressioni: una sulla scuole di filosofia, l'altra su

¹³Si faccia qualche passo indietro. In Oriente, durante l'impero di Teodosio, fervente cristiano, la reazione antipagana fu violenta. Si registrarono momenti drammatici per il culto pagano: l'eccidio di Tessalonica nel 390 e l'emanazione di due editti che vietavano i sacrifici e la professione libera. Nel frattempo, in Occidente, Valentiniano II venne ucciso a seguito del dissidio con il generale franco Abrogaste, al quale era stato affidato. Quest'ultimo nominò imperatore Eugenio, cristiano ma con forti simpatie pagane. Si ebbe allora l'ultima reazione della nobiltà senatoria pagana. Teodosio designò imperatore, destinando a lui l'Occidente, l'altro figlio Onorio e mosse nel 394 contro Eugenio, il quale venne sconfitto presso il fiume Frigido, in Carnia. Il pubblico di Claudiano è rappresentato dalla corte imperiale, dunque cristiano per questo segnato dagli scontri tra i due culti religiosi, che, con Stilicone, si affievoliranno sensibilmente.

questioni filosofiche e di scienza naturale. L'uomo giusto viene lodato con una tecnica narrativa diversa. Si registra infatti, l'assenza dei consueti κεφάλαια. L'avvio è, dopo un breve proemio, in *medias res*. L'elogio del console passa attraverso un fitto intreccio di moduli retorici e slanci celebrativi che lo consacrano *civis romanus*, esempio di integri valori etici.

De laudibus Stilichonis, il più ampio dei panegirici, consta di tre libri. Nei primi due, Claudiano esibisce tutto il suo repertorio dando nuova vita all'amalgama di *topoi* encomiastici ed epici. Le *armatae laudes* presentano ampio respiro narrativo e una nitida intonazione epicheggiante; personificazioni, similitudini, concili divini occupano puntualmente gli esametri. Il terzo libro, realizzato in occasione del consolato di Stilicone, si divide in due sezioni. La prima vede prevalere la sapiente adulazione del generale, accompagnata dalla celebre *laus Romae* che valse a Claudiano il monumento in suo onore, voluto, si ricordi, proprio da Stilicone. La seconda, invece, si inoltra in una dimensione epica. Ha per protagoniste la dea Diana e le ninfe al suo seguito, che omaggiano con una battuta di caccia il valore del generale, uomo che riunisce in sé ogni virtù umana e tratti divini.

Chiude i panegirici il *Panegyricus dictus sextu consulatu Honorii*, segnando l'approdo del genere. Esso, sulla strada della progressiva fusione di generi, sigla la meta. Nuovamente Claudiano giustappone i punti saldi del discorso epidittico, inserisce brani narrativi, ἐκφράσεις, personificazioni (nel caso specifico il fiume Eridano e le Naiadi cui segue un nutrito catalogo di fiumi), resoconti di battaglie in cui tornano a fluire leggeri motivi epici, encomiastici, propagandistici. Particolarmente interessante è l'impennarsi della «funzione celebrativa», più che sulla materia retorica virtuosamente orchestrata, «su luoghi epici encomiasticamente trattati»¹⁴, che si impongono come strumento d'adulazione privilegiato. Ancor più interessante notare che destinatario della lode non è Onorio, come recita il titolo, bensì Stilicone, che giganteggia nelle parole di Onorio, monopolizzando la scena. L'imperatore narra alla dea Roma di quando il generale, con atto di estremo valore, lo mise in salvo dalla minaccia delle truppe nemiche. Specificare l'intonazione epica appare superfluo. Eppure si riscontrano la σύγκρισις e altre figure appartenenti non propriamente all'epica pura, ma alla tecnica encomiastica. Si tratta di un'ulteriore prova, l'ennesima, dell'impossibilità di classificare i componimenti di Claudiano secondo le categorie di genere possedute in precedenza. Epica ed

¹⁴Fo, *Studi*, cit., p. 45.

epidittica si fondono e si confondono, si pongono l'una al servizio dell'altra, sono l'una funzionale all'altra, si esaltano a vicenda a vantaggio di una nuova forma poetica.

I.2.3 L' invettiva

Due le invettive claudiane: *In Rufinum* ed *In Eutropium*. Come sopra specificato le invettive presentano lo stesso schema compositivo dei panegirici, invertito di segno, alla lode si sostituisce il vituperio. I due componimenti poetici attireranno su di loro molta attenzione fino a divenire modelli di genere. La tecnica narrativa li distingue notevolmente, l'intento che anima Claudiano non è lo stesso per entrambe le invettive.

Rufino rappresenta un uomo scomodo per Stilicone. Al fianco di Arcadio, sovrano dell'impero d'Oriente, questi ne fomenta le mire sulla parte occidentale. È un uomo astuto e molto temibile, Claudiano pertanto è chiamato ad infangarne l'immagine. Rufino, simbolo del male supremo, viene disegnato come degno rappresentante degli inferi, che il poeta sceglie come ambientazione per numerose scene dell'invettiva. I toni epici già si scorgono. Fo sintetizza brillantemente gli elementi epici che popolano i due libri (si riportano in nota)¹⁵. La loro copiosità ha sovente messo in crisi la definizione del genere. Importanti nomi della critica si sono confrontati a più riprese:

¹⁵«*Ruf. I*: Invocazione alle Muse (23 ss.). Grande scena avernale del *concilium* furiale con sviluppo nella visita di Megera a Rufino, descrizione del luogo in cui la Furia emerge dagli inferi, sua metamorfosi, suo discorso, *prodigium* e similitudine (25-175). Le similitudini di 183 ss. e 301 ss. illustrano bene l'intreccio di elementi epici in contesti puramente retorici (altre similitudini: 269 ss., 275 ss.). Catalogo dei barbari con *excursus* storico-erudito sugli Unni (323 ss.); seguono una preghiera di Stilicone a Marte, il suo intervento, il suo discorso (334 ss.) e gran finale con scontro Megera-Giustizia [...]. *Ruf. II*: monologo di Rufino e breve similitudine (10 ss.), resoconto del dilagare dei barbari (a mezzo fra tinte epiche e attacchi a Rufino: 22 ss.); descrizione degli *spectacula* di barbarie che allietano Rufino (64 ss.); lamenti del popolo, suoi discorsi (86 ss.); intervento di Stilicone, catalogo delle truppe con similitudine (101 ss.); discorso di Rufino ad Arcadio (144 ss.); Stilicone schiera l'esercito: descrizione di esso (171 ss.); discorsi con le truppe [...] e una notevole similitudine (206 ss.); *concilium nocentum* e orazione di Rufino (293 ss.); notte: sogno di Rufino, profezia (324 ss.); scena dell'uccisione di Rufino con descrizione dello schieramento dell'esercito (351-65), due belle similitudini (376 ss., 394 ss.), finale infero (454-527)». Fo, *Studi*, cit., pp. 48-49.

Levy¹⁶, Cameron e lo stesso Fo imbattendosi nel capitale problema che l'intera produzione claudiana pone con forza. Cameron opera una netta distinzione tra il I e il II libro. Il primo viene visto come uno *ψόγος*, mentre il secondo una composizione epica¹⁷. Dunque a diversificarli è la più spiccata narratività del secondo. A detta di Fo, non è opportuno intervenire in maniera così decisa sulla questione in quanto anche il primo libro presenta un andamento narrativo di chiara impostazione epica, così come ricca è la materia retorica nel secondo. A connotarli è la peculiare fusione di elementi delle due tradizioni, quella epica e quella epidittica, che in questo contesto scende ancora più in profondità: «l'espedito epico si evolve, assorbendo contemporaneamente tratti connotativi della retorica epidittica, in direzione celebrativa e propagandistica»¹⁸.

Nell'invettiva *Contro Eutropio* non si assiste al vigoroso scontro tra il Bene e il Male perché risalti per contrasto e con maggiore luce il Bene. Si procede nella derisione spietata del vituperato, uomo alla corte di Arcadio, la cui spregevole malignità non è forza oscura in grado di ingaggiare una lotta con il bene, seppure destinata a soccombere, ma solo espressione di un bieco personaggio, l'eunuco Eutropio, destinato all'oblio. Cifra della narrazione è il sarcasmo, che però spesso cede il passo toni epici elevati al fine di rendere o la condanna divina o il tributo ai quei personaggi positivi, che con sapienza e destrezza guidano l'impero. I motivi epici e quelli encomiastici tornano secondo trame sostanzialmente immutate ad intessersi, come nell'*In Rufinum* e negli altri carmi d'occasione.

I.2.4 L'epitalamio

L'epitalamio è un genere che giunge a Claudiano già modificato rispetto alla sua natura originaria. Maturato nell'ambito della poesia, nel tempo si avvicina all'oratoria; accoglie al suo interno con sempre maggiore frequenza spunti encomiastici e finisce con il collocarsi, a quell'altezza cronologica, accanto all'encomio e all'invettiva. Come per quest'ultimi, le sue forme

¹⁶H. L. Lévy, *Claudian's In Rufinum: an exegetical commentary*, Cleveland, Pr. of Case Western Reserve Univ., 1971.

¹⁷«Bk. I, if not a full-blow formal *ψόγος*, is both conception and treatment strongly influenced by the pattern of the rhetorical *ψόγος*. Whereas Bk. II is conceived and treated as a straightforward historical epic». Cameron, *Claudian*, cit., p. 83.

¹⁸Fo, *Studi*, cit., p. 50.

risultano ampiamente canonizzate da una corposa precettistica. Decisivo il contributo di Stazio nel condurre il genere verso l'epica, sulla cui scia Claudiano si pone, raccogliendo le due tradizioni. I suoi due epitalami, l'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, corredato dai *Fescennina*, e l'*Epithalamium dictum Palladio et Celerinae*, inserito nei *carmina minora*, testimoniano tale operazione. Essi mostrano come il genere cambi volto, ora esclusivamente luogo letterario dove approfondire, instancabilmente, lodi indirizzate a Stilicone. Lo caratterizzano brani epici, discorsi, ἑκφράσεις, che insieme ai *topoi* del panegirico partecipano al tentativo di Claudiano di fonderli in una organica narrazione, nel rispetto di quella doppia tradizione di cui si diceva prima e che egli aveva ereditato nel momento in cui si era accostato a questo genere. Gli epitalami, pertanto, non si allontanano dagli altri carmi d'occasione. L'insieme di moduli compositivi e tecnici si presenta sostanzialmente invariato. Come il panegirico, l'invettiva, il poema epico-storico, anche l'epitalamio, frutto dell'incontro della tradizione encomiastica ed epica, si asserve, nelle mani di Claudiano, agli intenti celebrativi della sua poesia.

1.2.5 Il poema mitologico

Per completare il quadro, appare opportuno inserire in questa veloce rassegna un genere meno praticato, ma ugualmente di notevolissimo rilievo: il poema mitologico, sostanzialmente estraneo al discorso sulla fusione di generi. Due poemetti epico-mitologici campeggiano nella produzione artistica di Claudiano, entrambi incompiuti: la *Gigantomachia* e il *De raptu Proserpinae*. Del primo è pervenuto un breve frammento, mentre il secondo si articola in tre libri. Essi rivestono un ruolo d'estrema importanza nell'analisi della concezione dell'*epos* da parte dell'autore, perché, a differenza dei carmi d'occasione, la tradizione epica vi si conserva incontaminata al loro interno. Intenti celebrativi vengono qui abbandonati in favore di un vivissimo senso della descrizione e del preziosismo. Il *DRP*, come è facile desumere dalla sua estensione e definita articolazione, offre maggiormente l'opportunità di riflettere sulla soluzione formale dell'epillio, non propriamente canonica. Ancora animatamente dibattuti i motivi ispiratori, chiaro risulta l'insieme di elementi caratterizzanti. In prima istanza, sembra affievolirsi il principio strutturante del narrare, che, seppure relegato in secondo piano, continua però ad organizzare il racconto mitologico.

Questo atteggiamento certo non va interpretato come una mancanza di ossequio alla tradizione della narrazione diffusa, alta. I modelli e la *lexis* infatti, sono quelli della grande epica. Quest'ultima si manifesta in tutta la sua compiutezza: Claudiano impiega l'intero repertorio tematico e stilistico-formale (aristie, consigli dei capi, *omina*, prodigi, profezie, interventi divini, personificazioni, attenzione al mondo degli inferi, concili divini, similitudini, cataloghi, ἔκφρασεις descrittive, discorsi) che l'epica mitologica gli consegna orchestrandolo con sapienza. Dominano la scena discorsi e descrizioni, che gli consentono una più virtuosa esibizione del suo talento artistico.

Con ogni probabilità, e nella stessa misura in cui accadeva per i carmi d'occasione, Claudiano si inserisce e, da ultimo epigono del classicismo, porta a compimento un processo d'evoluzione intrapreso nel tempo dalla tradizione epica, la quale ora rinunciava definitivamente alla salda impostazione narrativa dei grandi poemi e abbracciava il gusto, tutto alessandrino, del fine descrittivismo e del puro intento letterario. È questa l'epica a cui Claudiano rende il suo tributo e a cui chiede di consacrare la sua opera letteraria.

I. 3 L'originalità dell'opera claudiana

Ritornando alla produzione d'occasione e tentando di sondare le ragioni del successo della nuova formula proposta da Claudiano, va opportunamente affrontata un'altra delicata questione, quella dell'originalità.

In questa produzione confluiscono due tradizioni, la epica e la epidittica, che si erano già più volte incontrate nel mondo greco, come in quello latino. Da tempo l'*epos* aveva assoldato, nel cantare le grandi gesta, elementi precipuamente encomiastici. Non era nuovo il rapporto reciproco tra celebrazione di grandi imprese ed elogio di un eminente personaggio pubblico. Soprattutto a Roma il grande poema epico, a partire dagli *Annales* di Ennio per arrivare all'*Eneide* virgiliana si legava a figure la cui celebrazione si configurava come fine della narrazione stessa. Il poema epico-storico celebrativo rappresenta una realtà letteraria consolidata e ottimamente testimoniata, non solo dai nomi sopracitati, ma anche dalla notevole fortuna di questo genere in età tardoantica.

Non è possibile fare un discorso equivalente per l'epidittica, la quale poco si era aperta all'*epos*. È con Claudiano che si registra per la prima volta una sua influenza massiccia. Per quanto riguarda l'invettiva nulla nelle lettere

precedenti sembra anticipare il vigore dei componimenti claudiane. Anche per il panegirico, sia in versi che in prosa, non si è in possesso di testimonianze che attestino un compiuto processo di epicizzazione prima di Claudiano, per cui esso è riccamente documentato. Sino ad allora, il genere conserva una propria autonomia nella letteratura ellenica come in quella latina.

Claudiano recupera tradizioni forti che fa interagire come mai in precedenza. La «panegirizzazione dell'epica» e l'«epicizzazione dell'epidittica»¹⁹ sono due fenomeni che si sovrappongono e si confondono nel poeta. Se per il primo si constata un margine di originalità minore, per il secondo è possibile individuare marcati tratti innovativi. Stabilire da quale il poeta abbia preso le mosse è operazione complicata, ammesso che sia lecito attribuire un'indipendenza ai due fenomeni e considerarli separati. È innegabile il debito che Claudiano contrae nei confronti delle due tradizioni, come innegabile si rivela la presenza di elementi nuovi che gli stessi contemporanei gli avevano riconosciuto. Il codice unico, ovvero l'insieme di moduli tecnici che sempre ricorre nei suoi componimenti, viene riutilizzato da altri autori che così facendo assegnano una peculiarità specifica alla lezione claudiana che diviene apporto originale, «modello di un nuovo stile»²⁰. Probabilmente Claudiano ha portato a compimento un processo già avviatosi, ha ravvicinato l'incontro tra le tradizioni seguite e le ha sistematizzate cristallizzando il repertorio di un genere nuovo.

Siamo di fronte, in conclusione, ad una singolare soluzione stilistica in cui i due poli del tradizionalismo e dell'originalità coesistono e si sovrappongono facendo sì che l'antico non sia più interamente com'era e il nuovo non sia del tutto tale. Ed è interessante riscoprire, in questo sfumato e dialettico rapporto tra tradizione ed innovazione nei carmi d'occasione di Claudiano, un ennesimo aspetto di quel complesso fenomeno che caratterizza più in generale tutta la cultura tardoantica: questa rappresenta di fronte alla cultura precedente un momento di indubbia continuità, e, al tempo stesso, di iato, nella misura in cui si nutre profondamente di un vasto retroterra tradizionale, ma raggiunge sulla scorta ed in virtù di esso, risultati originali che ci costringono a guardare a questo mondo tardoantico come ad una vera e propria civiltà a sé stante²¹.

¹⁹Fo, *Studi*, cit., p. 77.

²⁰*Ibid.*

²¹Ivi, pp. 78-79.

I. 4 La circolazione di Claudiano in età medievale e moderna

La fortunata ricezione dell'opera di Claudiano nasce dall'immediato successo che la sua poesia registra all'indomani della sua scomparsa e, seguendo fasi alterne, giunge sino alla modernità, senza alcun dubbio il momento di massimo fulgore di un autore letto e studiato negli *scriptoria* come nelle aule scolastiche²².

Si manifesta precocemente l'apprezzamento dei suoi contemporanei, tra cui Agostino ed Orosio che lo definì *poeta eximius, sed paganus pervicacissimus*, sia la sua imitazione da parte loro, più precisamente di Licenzio, Rutilio Namaziano, Prudenzio. Inoltre, nel V e VI secolo da Sidonio Apollinare, Draconzio, Corippo. In particolare da Venanzio Fortunato, che lo utilizzò nel suo poema epico su San Martino da Tours, e da Alcimo Avito, vescovo di Vienna nel VI secolo. Lo citò ancora il vescovo di Pavia, Ennodio. La lista di coloro che ammirarono l'opera di Claudiano (si può infatti ritenere con ragionevole certezza che i nomi sopracitati possedessero una conoscenza diffusa dei lavori poetici di quest'ultimo, del *DRP* come dei *carmina maiora e minora*) si potrebbe dire ancora più ricca.

La fama di Claudiano sembra invece oscurarsi tra il VII e XI secolo. Pochi sono i riferimenti alla sua produzione così come deficienti le prove di una sua imitazione. Oscurato, ma non dimenticato in quanto appare comunque possibile delineare una continuità nella sua lettura che riuscirà a traghettarlo oltre e assicurargli nuova fioritura e interesse a partire dall'XI secolo. Ne ha sicura conoscenza la corte carolingia nella persona di Alcuino e dello stesso Carlomagno. Il catalogo *Santenianus* redatto presso la biblioteca carolingia contiene i tre libri del *De Raptu* ed alcuni *excerpta* sono presenti in manoscritti risalenti al IX secolo.

È l'XI secolo, lo si ribadisce, a segnare un'inversione di tendenza. Cresce notevolmente il numero di manoscritti che ospitano le opere di Claudiano e non

²²Determinanti ai fini della ricostruzione: *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries*, a cura di F. E. Cranz e P. O. Kristeller, Washington, The Catholic University of America press, 1992, si veda *Claudianus*, vol. III, pp. 141-71, sezione specificamente curata da A. K. Clarke e H. L. Lévy; Oliver Pedeflous, *La lecture de Claudien dans les colleges au XVIe siècle*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 69 (2007), pp. 55-82.

solo. Molti di essi si arricchiscono di note al margine, espressione di una lettura profonda, e compiute esegesi.

Come giunsero le opere di Claudiano nelle mani di coloro che ebbero il compito di custodirle e traditarle? È questa una domanda preliminare ad ogni riflessione sulla tradizione manoscritta. Con ogni probabilità esse vi pervennero suddivise in distinti *corpora*: da un lato il *De Raptu Proserpinae*, avvertito come un caso isolato all'interno dell'intera opera, dall'altro i *carmina maiora*, ossia i carmi d'occasione, e dall'altro ancora l'insieme fitto di *carmina minora* di vario genere ed argomento. I primi manoscritti in gran parte ascrivibili al XII secolo ed i successivi riproducono chiara la suddivisione, pur assegnandole diverse configurazioni e mostrano certamente uno scenario singolare dove la tradizione risulta scissa in tre rami. Il primo, detto *Claudius maior*, contempla, unendoli, i *carmina maiora* ed i *carmina minora*. Il secondo, il *Claudianus minor*, è rappresentato dal solo *DRP*. Il primo panegirico dedicato a Olibrio e Probino consoli costituisce il terzo ramo, del tutto separato, che solo di rado va a confluire nel *Claudianus minor*.

Alcuni studiosi, seguendo le orme di colui che per primo tentò una sistemazione dell'opera di Claudiano, Ludwig Jeep, hanno ritenuto che il *Claudianus maior* potesse discendere da un volume unico redatto da Stilicone alla morte del poeta al fine di omaggiarlo pubblicando i componimenti a lui stesso dedicati. Si spiegherebbe così la diversa sorte toccata al *De Raptu* e al primo panegirico scritto da Claudiano appena arrivato a Roma e non ancora poeta ufficiale di corte. In molti invece, in accordo con Birt, Hall e Charlet, i più eminenti editori di Claudiano, confutano l'ipotesi del *volumen unicum* a loro avviso decisamente poco probabile. Birt agli inizi del Novecento e Hall a metà hanno contribuito in maniera pregevole ad analizzare e ordinare la complessa tradizione dell'opera di Claudiano. Hall l'ha definita una vera e propria giungla, dove è possibile districarsi solo grazie a poche radure. Egli si è dapprima occupato del *DRP*, per il quale ha recensito oltre 130 manoscritti di cui 50 risalenti a prima della metà del XV secolo, in seguito della restante produzione. Si tratta in entrambi i casi, quello del *Claudianus maior* e quello del *minor*, di una tradizione affollata e fortemente contaminata, che per sua stessa natura ha impedito e impedisce, agli editori precedenti e allo stesso

Charlet, ultimo in ordine cronologico, di definire sicuri rapporti tra i testimoni e di conseguenza il disegno di uno *stemma codicum* attendibile²³.

Se la tradizione affollata pone seri e spesso insolubili problemi sul piano della ricostruzione del testo, è allo stesso tempo espressione di un interesse vivo e largamente coltivato nei confronti dell'opera di Claudiano, interesse che investì nel corso dei secoli diverse aree geografiche europee²⁴.

Nel XII secolo è la Francia a giocare un ruolo di primo piano. Sembra avere origini francesi e risalire a quell'epoca, il primo commento medioevale ad un poema di Claudiano, seppure contenuto in un manoscritto del XIII, così come il lungo frammento riguardante l'*In Rufinum* scoperto a Parigi nel 1884. Dato sicuramente considerevole è la funzione di modello che l'invettiva svolge per l'*Anticlaudianus* di Alain de Lille, esponente della *renaissance chartraine*, movimento che elesse Claudiano tra i suoi autori prediletti.

All'esteso commento di Geoffrey di Vitry, di cui attualmente si conservano due frammenti riguardanti l'*In Rufinum* e il *DRP*²⁵, va riconosciuto valore pionieristico nel suggerire una visione unitaria dell'opera del poeta, di un *Claudianus* a tutto tondo, dove *maior* e *minor* si congiungono, sua espressione totale.

Anche in Inghilterra Claudiano è noto a quell'altezza cronologica anche se più copiosi risultano i manoscritti vergati nei due secoli successivi²⁶. Particolarmente diffusi il *De Raptu* e l'*In Rufinum* che spesso apre la sezione dedicata al poeta nei manoscritti. Più popolari ancora sono gli *excerpta*. Molteplici *Florilegia* raccolgono sovente la sentenziosità della poesia claudiana che condensa con vigore brani di saggezza morale. La selezione riguarda l'intero *corpus* che ne mette a disposizione in ingente quantità. Un esempio per tutti. L'arcivescovo Beckett in una lettera al sovrano Enrico II nel

²³Hall dubita fortemente dell'esistenza di un archetipo. Ritiene che i poemi di Claudiano siano stati per lo più "pubblicati" individualmente, nel senso in cui sono stati o recitati in pubblico (è il caso dei *maiora*) o indirizzati a amici o personaggi pubblici (è il caso dei *minora*), pertanto sostiene che a partire da questa sorta di primissima circolazione si siano costituite antiche collezioni che seguono criteri differenti nella classificazione dei componimenti poetici.

²⁴*Catalogus*, cit., p. 145.

²⁵Geoffrey di Vitry, *The Commentary of Geoffrey of Vitry on Claudian De Raptu Proserpinae*, trascrizione a cura di A. K. Clarke and P. M. Giles; con introduzione e note a cura di A. K. Clarke, Leida, *Mittellateinische Studien und Texte*, 1973.

²⁶Una forte conferma arriva dai cataloghi, che contano tra il 1195 e il 1478, non meno di venti manoscritti che ospitano Claudiano. Cfr. Cameron, *Claudian*, cit., p. 429.

1166: *componitur orbis/ regis ad exemplum*²⁷. È nel XIII secolo che collezioni di tale sorta circolano diffusamente, alcune tra le quali sembrano provenire da più lontano, addirittura il IX e il X secolo²⁸.

Il *De Raptu*, in verità, fino all'XI secolo godette, presumibilmente, di una circolazione limitata senza riuscire ad imporsi nel canone scolastico, dove, grazie all'operazione del *magister* Boas, si dispose accanto ai già presenti carmi politici, sempre estremamente attuali, ed assunse progressivamente centralità. Nel corso del XIII secolo fu infatti da questi inserito nelle antologie scolastiche, denominate *Libri Catoniani* sulla base del loro nucleo originario, costituito da Aviano e dai *Libri Catonis* per l'appunto. Tali sillogi stavano annoverando da tempo un numero sempre più nutrito di testi che finirono con lo stabilirsi e canonizzarsi. Allora il *corpus* includeva l'*Ecloga Theoduli*, i *Versus Maximiani*, il *De Raptu* e l'*Achilleide* di Stazio. Il canone scolastico stava mutando alla luce di una ridefinizione dell'orizzonte degli studi classici. Attraverso l'elaborazione di una precettistica pedagogica autorevolmente rappresentata dal *Didascalion* di Ugo di S. Vittore, si puntava all'estensione della gamma delle opere lette e all'affinamento delle metodologie esegetico-interpretative. L'osservanza del principio di *auctoritas* ricevette nuova modulazione in termini di accurata gradualità. Il *curriculum* scolastico avrebbe pertanto seguito un itinerario che dalle letture più agevoli conduceva alle più complesse. In questo nuovo assetto si inseriva il *De Raptu* che prendeva, inoltre, saldo posto nei *libri ethici*. Nel

²⁷Sono le parole che Teodosio rivolge a suo figlio Onorio nel *Panegyricus de quarto consolatui Honorii*, Claudiano, *Oeuvres*, cit., p. 25.

²⁸«El florilegio resulta un testimonio de especial relevancia, pues se opera en él una selección previa de los contenidos, atenta a unos intereses de lectura, de tal manera que en él, más que en otros códigos, la labor del copista o principal de escritorio tiene una presencia positiva y activa. Extractan los obras de autores clásicos, tardíos o medievales considerados fundamentales en la época y, al hacerlo, nos informan de los gustos literarios y de los intereses docentes de su tiempo, de los materiales disponibles en la biblioteca donde se elaboraron y del método de trabajo de los compiladores; también nos permiten conocer las fuentes utilizadas por los destinatarios de estas compilaciones tanto si se trata de intelectuales, como de estudiantes o clérigos, es decir, informan del trabajo intelectual en el Medievo. Además documentan la historia de la transmisión de las obras y los autores que extractan [...]», Ana María Aldama Roy, María José Miguel Muñoz Jiménez, *La cultura literaria a través de los florilegios medievales*, in *En la pizarra: los últimos hispanorromanos en la meseta: exposición*, a cura di Isabel Velásquez Soriano e Manuel Santonja, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 185-99, cit. a pp. 187-88.

1280 il maestro Hugo di Trimberg, stilando il *Registrum multorum auctorum* lo collocava tra gli *ethici maiores*.

L'assidua presenza di Claudiano negli ambienti scolastici sollecita una duplice riflessione. Essa sicuramente contribuì in maniera determinante alla diffusione dell'opera, ma nello stesso tempo le va imputato d'essere una delle maggiori responsabili di una tradizione così fortemente compromessa. I *magistri*, che hanno il merito d'aver scelto e promosso Claudiano, sono frequentemente intervenuti sul testo, sia per via congetturale, che *ope codicum* innescando a catena problematiche contaminazioni. Quest'attività ha prodotto un elevato numero di esemplari che ingrossa le fila della tradizione e intralcia una fedele ricostruzione genetica.

Insieme e a differenza della spregiudicata *emendatio*, spesso abilmente dissimulata, con l'incremento dei manoscritti crescono le glosse, le quali appaiono con maggiore abbondanza proprio a partire dal XIII secolo. Precedentemente non si riscontrano tentativi esegetici organici che lascino presupporre una lettura complessiva dell'opera. Una conoscenza di questa percorre l'intero Medioevo, Hall ha addirittura parlato di un'*aetas claudiana*²⁹, ma le va riconosciuta un'indiscutibile frammentarietà.

Nel XIV secolo l'interesse si accende in Italia. Petrarca si avvicina a Claudiano e ne apprezza in profondità l'opera. Il manoscritto a lui appartenuto, contenente *Claudianus maior* e *minor*, è oggi custodito presso la Biblioteca Nazionale di Parigi.

Il XV secolo raccoglie l'interesse e lo conserva fervido tanto da culminare con la pubblicazione dell'*editio princeps* a Vicenza. Hanno così inizio le vicende della tradizione a stampa che si affianca alla manoscritta e con simile intensità promuove le opere di Claudiano. Fioccano edizioni, commenti, traduzioni che con ritmo serrato coprono il XVI e il XVII secolo.

Claudiano e il suo insegnamento restano molto presenti in questi secoli. Il *DRP*, ancora l'opera più studiata, viene, agli inizi del XVII secolo, accompagnata sempre più spesso ai panegirici claudiane in risposta ad un crescente attenzione per la storia e la figura del principe.

In ambito scolastico, dunque, Claudiano e la sua poesia non lasciano indifferenti. Le motivazioni di questa presenza sono molteplici e investono più livelli. In primo luogo, Claudiano è a tutti gli effetti un *auctor* della classicità e

²⁹Introduzione a Claudio Claudiano, *De raptu Proserpinae*, a cura di J. B. Hall, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 71.

in quanto tale considerato modello di stile ed armonia. Diverse però le qualità riconosciute alla sua lingua poetica, *dolce* e al contempo *brillante*. Questi gli aggettivi scelti da Lilio Gregorio Giraldi per qualificarla³⁰, mentre Joachim Vadian ne apprezza il carattere succinto, non affettato e sobrio³¹. Marco Antonio Sabellico definisce *terso* e *feroce* il suo stile sentenzioso³².

In secondo luogo, sono proprio le sentenze legate all'insegnamento morale a rappresentare l'altra sfera di interesse. La poesia di Claudiano è da questo punto di vista terreno assai fecondo. Claudiano è ritenuto una valida guida all'edificazione morale dei giovani discenti. Gli insegnamenti claudianeî interessano e vengono inoltre attinti dal genere dello *speculum principis*. Sono soprattutto il *Panegyricus de quarto consolatu Honorii* e il *De Laudibus Stilichonis* al centro dell'attenzione, il primo per il noto discorso di Teodosio al figlio Onorio, il secondo per l'esempio di virtù e valore militare che il generale Stilicone rappresenta. Ora anche in Spagna, nei noti *Proverbios* del Marqués de Santillana, si fa riferimento all'*alta sentençia* di Claudiano³³. Il XV e il XVII sono i secoli a cui risalgono due importanti codici che testimoniano proprio l'attenzione che la sentenziosità claudiana raccolse in Spagna. Si tratta di *florilegia* spirituali³⁴: il ms. 21-43 della Biblioteca del Cabildo della Cattedrale di Toledo e il ms. 246 della Biblioteca Storica di Santa Cruz di Valladolid³⁵. Il

³⁰Lilio Gregorio Giraldi, *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi decem, quibus scripta & uitae eorum sic exprimentur, ut ea perdiscere cupientibus, minimum iam laboris esse queat*, Basilea, presso Michael Isengrin, 1545.

³¹Joachim Vadian, *De poetica et carminis ratione liber*, a cura di P. Schäfer, München, Fink Verlag, 1973, vol. I, p. 51.

³²Marco Antonio Sabellico, *Enneades*, Venezia, presso Bernardino e Matteo Vitali, 1498.

³³Marqués de Santillana, *Poesías completas*, a cura di Maximilian Paul A. M. Kerkhof e A. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003, p. 374.

³⁴«Los florilegios “espirituales” se nutren especialmente de literatuta patristica, para promover, según el ideal evangélico, la ascesis cristiana mediante la plegaria y el ejercicio de la virtud. A este género pertenecen también, or afinidad de contenidos, colecciones hachas para un fin pastoral y didáctico, destinadas a la enseñanza pública y a la consulta: verdaderos corpora enciclopédicos que afrontan todas las cuestiones teológicas y eclesiásticas, a veces según una programación que agilizaba la utilización, con división por temas y autores, y distribución de los argumentos [...]», A. M. Aldama Roy, M. J. Muñoz Jiménez, *La cultura literaria a través de los florilegios medievales*, cit., pp. 189-90.

³⁵I due codici vanno inseriti nel *corpus* di *florilegia* che contengono estratti dell'opera di Claudiano conservati in Spagna: il ms. Q.I.14 della Biblioteca del *Real Monasterio* di San Lorenzo dell'*Escorial* (XIII sec.), copia del celebre *Florilegium Gallicum*, il ms. 150 dell'Archivio Capitolare di Córdoba (XIII sec.), il quale appartiene ad un gruppo di florilegi legati al *Florilegium Gallicum*, ma con caratteristiche proprie. Questi ultimi, infatti, operano

primo, con ogni probabilità destinato ad uso personale, contempla sei brevi sentenze, risultato dell'adattamento da parte del compilatore di versi tratti dall'*In Rufinum*, dal *Panegyricus de quarto consulatu Honorii*, dal *De consulatu Stilichonis*, dal *Panegyricus dictus sextu consulatu Honorii*, dal *De bello gothico*, dal *De Raptu Proserpinae* e trasformati in massime moralizzanti per la meditazione. Il secondo attinge anch'esso dall'opera *omnia* di Claudiano ed opera una selezione dal *Manipulus Florum*, un florilegio molto diffuso in età medievale e più volte edito in quella rinascimentale. Il suo compilatore Cristóbal García Guillen de Paz non interviene sugli esametri, mostrando un forte interesse sia per le sentenze scelte sia per il metro, denunciando un chiaro proposito didattico, confermato dalla presenza, accanto a Claudiano, di grandi nomi della antichità greco-latina, che intende far conoscere ai propri alunni³⁶.

Claudiano soddisfa inoltre la curiosità e la tendenza all'enciclopedismo che percorre il recupero umanistico della classicità. La sua poesia possiede un repertorio mitologico densissimo che il poeta alimenta con le frequenti *ἐκφράσεις* erudite e descrizioni particolareggiate. Le opere enciclopediche che debuttano agli inizi del XVI secolo non possono non contemplare la poliedrica figura di Claudiano che mostra da subito ai lettori moderni i suoi molteplici talenti. Di Claudiano si lodano l'abilità di concentrare la materia poetica in massime fulminee e, nello stesso tempo, la maestria nello sviluppare diffusamente motivi narrativi.

una selezione di passaggi e testi più breve e mescolano sistematicamente autori classici ed autori medievali. Il ms. 150 raccoglie opere varie, in gran parte di carattere giuridico. Solo verso la fine compaiono le sentenze di Publilio Siro, la *Disciplina Clericalis*, opere di carattere filosofico-morale e infine testi di autori della latinità aurea e tarda e dell'età medievale, quali Virgilio, Orazio, Ovidio, Tibullo, Lucano e Claudiano, nello specifico *In Eutropium*, *Panegyricus de quarto consulatu Honorii* e *Panegyricus dictus sextu consulatu Honorii*, Prudenzio, Gautier de Châtillon, Vidal de Blois, Mateo Vendôme, Hildelberto de Lavardin. Si conforma in questo modo alla tendenza ad affiancare ad autori cristiani, sempre in netta maggioranza, la presenza di autori classici, tendenza di cui *Florilegium Gallicum* è autorevole testimone. Comunque, rispetto a questo, il ms. 150 ne ridimensiona il numero e ne modifica l'ordine di selezione; riduce, inoltre, l'estensione dei testi prescelti, relegando in secondo piano l'interesse allo stile. A chiudere la serie delle testimonianze dell'opera di Claudiano il ms. 9697 della Biblioteca Nacional (XVII-XVIII secc.). Si confronti A. M. Aldama Roy, M. J. Muñoz Jiménez, *La cultura literaria a través de los florilegios medievales*, cit., pp. 195-99.

³⁶Ana María Aldama Roy, *Claudiano en dos florilegios espirituales*, in *Donum amicitiae: Estudios en Homenaje al Profesor Vicente Picón García*, a cura di Antonio Cascón Dorado, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 219-31.

Ne ospitano citazioni l'*Officina* di Jean Tixier de Ravisi³⁷, l'*Enneades* di Sabellico, il *Commentarium urbanorum libri XXXVIII* di Raffaele Maffei³⁸. I due umanisti italiani scelgono Claudiano come fonte nella loro ricostruzione della storia dell'impero e delle vite di Stilicone e dell'imperatore Onorio.

I *florilegia* rappresentano ancora un veicolo importante di diffusione dell'opera claudiana. La *Margarita poetica* del tedesco Albrecht von Eyb³⁹ e le *Cornucopiae* di Niccolò Perrotti⁴⁰, così come le *Sententiae* di Georg Major si offrono agli studenti che nel *Viridarium* di Ottavio Mirandola⁴¹ si imbattono in frammenti maggiormente estesi. Contrariamente ai *florilegia*, gli estratti sono qui classificati secondo i componimenti cui appartengono.

I lettori, giovani e non, hanno, dunque, ampie opportunità di fruire opere e notizie sulla figura di Claudiano. Queste compaiono nel *De Coetu poetarum* d'Ottavio Cleofilo⁴², come nelle *vitae*, che spesso aprono le edizioni commentate delle opere del poeta⁴³.

I.4.1 Le edizioni a stampa

L'*editio princeps* dei lavori poetici di Claudiano vede la luce nel 1482 a Vicenza a cura dell'editore Barnaba Celsano⁴⁴. Questa fu preceduta dalla stampa del *De Raptu* realizzata a Venezia, ad opera probabilmente di Valdarfer, nel 1471⁴⁵, seguita a ruota da cinque edizioni prodotte per lo più in Italia⁴⁶.

³⁷Jean Tixier de Ravisi, *Officinae Ioannis Rauisii Textoris epitome. Tomus primus (-secundus). Opus nunc recens post omnes omnium editiones fidelissime recognitum & indice copiosissimo locupletatum*, Lione, presso Sebastiano De Honoratis, 1559-1560.

³⁸Raffaele Maffei, *Commentarium urbanorum libri XXXVIII*, Basilea, Froben, 1544.

³⁹Albrecht von Eyb, *Margarita poetica*, Basilea, presso J. de Amermach, 1503.

⁴⁰Niccolò Perrotti, *Cornucopiae. Habes amice ac studiose lector insigne opus commentariorum linguae latinae: quod auctor...Nicolaus Perottus cornucopiae intitulauit*, Parigi, presso Rembolt & Gering, 1507.

⁴¹Ottavio Mirandola, *Viridarium illustrium poetarum cum ipsorum concordantiis in alphabetica tabula accuratissime contentis*, Venezia, presso Bernardino Vitali, 1507.

⁴²Ottavio Cleofilo, *De Coetu poetarum*, Basilea, presso Johann Froben, 1518.

⁴³Oliver Pedeflous, *La lecture*, cit., pp. 75-79.

⁴⁴Claudiano, *Cl. Claudiani Carmina*, a cura di Barnaba Celsano, Vicenza, presso Iacopo Dusense, 1482.

⁴⁵Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, Venezia, Valdarfer, 1471.

⁴⁶Claudiano, *Claudiani siculi viri in primis doctissimi de raptu Proserpine tragedia prima heroica incipit feliciter*, Utrecht, presso N. Ketelaer e G. De Lempt, c. 1473/1475; *De Raptu*

Dunque, sono la fine del XV e l'inizio del XVI secolo ad inaugurare la circolazione a stampa di Claudiano e l'Italia ne è il centro propulsore. L'*editio celsana* è, a sua volta, seguita dal *DRP* di Marcellino Verardo⁴⁷ confezionata nel 1493 a Roma e dall'*opera omnia* di Taddeo Ugoletto stampata presso Angelo Ugoletto a Parma nello stesso anno, la quale fa coppia con le ristampe veneziane del 1495 e del 1500 rispettivamente presso Giovanni da Tridino detto Tacuino e Cristoforo de Pensi⁴⁸.

Il 1500 segna una data significativa per il *De Raptu Proserpinae* perché oggetto di un'edizione commentata di Aulo Giano Parrasio⁴⁹, il più importante contributo sino a quel momento offerto al poema mitologico in termini di ricostruzione testuale ed esegetici. Tra il 1509 e il 1517 la Francia provvede a colmare il suo leggero ritardo con la messa a punto di diverse edizioni del *DRP* (esemplate da quella del Parrasio) e dell'*In Rufinum* nello specifico presso gli editori Gourmont, soprattutto Jean, confermando un gusto squisitamente medioevale e la destinazione ad un pubblico scolastico.

Per quanto concerne le edizioni delle opere complete e per l'asestamento testuale del *DRP* cruciale il ventennio successivo. Nel 1510 Camers a Vienna⁵⁰ e nel 1517 e di nuovo nel 1523 a Venezia Francesco Asolano presso Aldo e Andrea Asolano (di qui l'Aldina)⁵¹ definiscono tappe importanti. In primo luogo, Camers conosce l'edizione del Parrasio, ma predilige l'*editio princeps*, che sceglie come punto di riferimento, fungendo a sua volta da tale per l'edizione a cura di Michael Bentinus e Joannes Honterus, che nel 1534 realizzano la celebre Isengriniana, così denominata perché confezionata presso

Proserpinae, Roma, presso Iohannes Schurener, c. 1475; *De Raptu Proserpinae*, Ferrara, presso Stazio Gallo, c. 1480; *De Raptu Proserpinae*, Napoli, presso Matthias von Olmütz, c. 1480; *Claudii Claudiani Alexandrini poetae de raptu proserpine*, Perugia, presso Stefano Arndes, c. 1481.

⁴⁷Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, a cura di Marcellino Verardo, Roma, presso Eucario Silber, 1493.

⁴⁸Claudiano, *Claudiani opera emendata*, a cura di Taddeo Ugoletto, Parma, presso Angelo Ugoletto, 1493; Venezia, presso Giovanni da Tridino detto Tacuino, 1495; Venezia, presso Cristoforo de Pensi, 1500.

⁴⁹Claudiano, *Claudii Claudiani De raptu Proserpinae cum commento Aulo Iani Parrhasi*, Milano, 1500.

⁵⁰Claudiano, *Claudiani opera novissime per D. Io. C. accuratissime recognita*, a cura di Joannes Camers, Vienna, presso Hieronymus Victor Philovallis et Joannes Singresius, 1510.

⁵¹ Claudiano, *Cl. Claudiani Opera quam diligentissime castigata, quorum indicem in sequenti pagina reperies*, a cura di Francesco Asolano, Venezia, presso Aldo e Andrea Asolano, 1523.

Michael Isengrin nella città di Basilea⁵² (questa edizione dominerà i successivi lavori editoriali su Claudiano fino al 1650, anno dell'edizione dell'Hensius). In secondo, l'Aldina opera un'intelligente e acuta lettura del commento del Parrasio con rilevanti interventi di carattere filologico. In Italia il 1519 è l'anno della Giuntina, l'edizione presso Filippo Giunti curata da Antonio Francino⁵³ molto vicina all'edizione Camers tanto da ereditarne purtroppo anche errori.

In Francia invece si attenderà sino al 1530 per un'edizione completa, che arriverà grazie all'impegno di Simon de Colines⁵⁴.

Con l'edizione curata da Theodor Pulmann si affacciano nella tradizione a stampa le pubblicazioni con i più ricchi commenti al *corpus* intero di Claudiano. *In primis*, l'esteso commento di Antonio Martín del Río⁵⁵ a corredo dell'edizione Plantiniana⁵⁶ ristampato con altissima frequenza, principalmente nelle cosiddette edizioni plantiniane, sino al 1620.

All'inizio del XVII secolo compaiono a Parigi, ad un solo anno di distanza i lavori di Stephanus Claverius⁵⁷ e Joseph-Justus Scaliger⁵⁸.

Le vaste compilazioni del Barth, dalla mole impressionante, rispettivamente prodotte nel 1612⁵⁹ e nel 1650⁶⁰ non offrono interessanti soluzioni sul piano

⁵²Claudiano, *Cl. Claudiani poetae celeberrimi omnia quae quidem extant opera, ad ueterum exemplariorum fidem quam fieri potuit emendatissime excusa: uersibus etiam aliquot, eorundem beneficio, supra omnes hactenus aeditiones sparsim locupletata*, a cura di Michael Bentinus e Joannes Honterus sub palma Ioh. Bebelii, Basilea, presso Michael Isengrin, 1534.

⁵³Claudiano, *Hoc volumine haec continentur. Claudij Claudiani in Rufinum lib. 2. De bello Gildonico lib. 1. Epithalamium in nuptijs Honorij & Mariae Eiusdem Panegyrici 7. In Eutropium lib. 2. De bello Getico lib. 1. Eiusdem epigrammata quaedam De raptu Proserpinae lib. 3. Omnia nuper diligentissime recognita*, a cura di Antonio Francini, Firenze, presso Filippo Giunta, 1519.

⁵⁴Claudiano, *Claudii Claudiani quotquot nostra hac tempestate extant opuscula ad seriem sequentem. De raptu Proserpinae. Lib. 3. In Ruffinum. Lib. 2. De bello Gildonico. Lib. 1. Epithalamium in nuptiis Honorij & Mariae. Eiusdem Panegyrici. Lib. 7. In Eutropium. Lib. 2. De Bello Getico. Lib. 1. Eiusdem epigrammata quaedam. Omnia haec diligentissime recognita, ad venterum exemplariorum fidem*, Parigi, presso Simon de Colines, 1530.

⁵⁵Antonio Martín Del Río, *Ad Cl. Claudiani V.C. opera Martini Antonii Del-Rio notae, ex officina Christophori Plantini, prototypographi regii*, Anversa, 1572.

⁵⁶Claudiano, *Cl. Claudianus Theod. Pulmanni Craneburgii diligentia et fide summa e vetustis codicibus restitutus*, a cura di Theodor Pulmann, Anversa, presso Cristophe Plantin, 1571.

⁵⁷Claudiano, *Cl. Claudiani poetae in suo genere principis opera cum annotationibus perpetuis*, a cura di Stephanus Claverius, Paris, presso N. Buon, 1602.

⁵⁸C. Claudiani, *Cl. Claudiani quae exstant, ex emendatione virorum doctorum*, a cura di Joseph-Justus Scaliger, Leida, presso Plantin-Raphaëleng, 1603.

testuale. Sarà invece l'edizione di Hensius del 1650⁶¹ a rappresentare un intervento decisivo e autorevole, nato dalla nutrita *recensio* di quaranta manoscritti esaminati dallo stesso editore. L'assetto testuale da essa stabilito conserverà la propria autorevolezza a lungo. Rispettato dai più avvertiti editori degli anni seguenti, solo nel 1874 un nuovo tentativo di ordinare la tradizione verrà compiuto da Jeep, modello principe degli editori citati in apertura, ossia Birt, Hall ed infine Charlet.

Il prodursi di studi e progetti editoriali di crescente spessore filologico si accompagna ad una meno ampia circolazione di Claudiano. Il XVIII e il XIX secolo sono caratterizzati dallo scemare dell'attenzione per la sua opera, attenzione che si era sempre conservata molto viva. L'edizione di Hensius si apriva con un'affermazione di tale portata: *Primis secundum nempe vix poetarum/ si floruisset re vigente Romana*, indice della notorietà e dell'ammirazione nei confronti del poeta. Durante il XVIII secolo, certo a Claudiano non mancheranno ammiratori e sarà ancora molto tradotto. Nel XIX invece si assiste ad un cambiamento più vigoroso. Tre le ragioni principali: una generale perdita di interesse nei confronti dell'incontro tra retorica e poesia; uno studio più accurato, in termini scientifici, del periodo storico in cui Claudiano opera e vive, che lo scredita come documento attendibile data l'alta faziosità dei suoi carmi ed infine l'atteggiamento critico nei confronti della sua lingua poetica alla quale non viene più riconosciuta la grazia che gli umanisti e gli studiosi cinquecenteschi avevano elogiato.

I.4.2 Le traduzioni

Le traduzioni rappresentano l'unico campo in cui il poeta non perde terreno. Le prime traduzioni sono realizzate in Inghilterra nel XV e nel XVI secolo. I componimenti prescelti sono due panegirici: *Panegyricus de quarto*

⁵⁹Claudiano, *Claudi Claudiani Poetae praegloriosissimi quae extant*. Caspar Barthius recensuit, et Animaduersionum librum adiecit, a cura Kaspar Barth, in Bibliopolio Willeriano, Hannover, 1612.

⁶⁰Claudiano, *Cl. Claudianii principum heroumque poetae praegloriosissimi quae exstant* C. Barthius ope XVII mss. exemplarium restituit, commentario multo lucupletiore illustravit, a cura di Kaspar Barth, Francoforte, presso Jo. Neumann, 1650.

⁶¹Claudiano, *Cl. Claudiani quae exstant*. Nic. Heinsius, Dan. f. recensuit ac notas addidit. Accedunt quaedam hactenus non edita, a cura di Niklaas Hensius, Leida, presso Abrahm & Bonaventura Elzevier, 1650.

consulatu Honorii e il *De consulatu Stilichonis*. In entrambi i casi la traduzione sceglie un solo frammento. Nel primo sono i consigli che Teodosio dispensa a Onorio oggetto d'interesse, mentre nel secondo Stilicone appare come modello di gestione del potere, destinatario Riccardo, duca di York.

Anche in Italia Claudiano viene tradotto. Prima opera ad essere tradotta è il *DRP*, in un primo momento da parte di Livio Sanuto nel 1551⁶², in un secondo di Annibale Nozzolini nel 1560⁶³. La traduzione di Bevilacqua corredata da interpretazioni allegoriche del testo a cura di Antonino Cingale è del 1586 e viene pubblicata a Palermo⁶⁴. A Parigi invece nello stesso anno il *De raptu Proserpinae* viene tradotto da un'autrice francese, DesRoches⁶⁵. Tito Giovanni Scandianese nel 1557 include una raccolta di poemi di Claudiano e alcuni passaggi in prosa nella propria riscrittura della favola della fenice, la cui fonte è la stessa *fabula* di Claudiano, da lui tradotta e ampliata⁶⁶. Le traduzioni che appaiono in Italia non sono dunque semplici ma si presentano spesso accompagnate da una lettura personale e in alcuni casi, come quello eclatante di Nozzolini, di materiale aggiuntivo. Egli infatti arriva addirittura a comporre un quarto libro per il *DRP*. Queste traduzioni influenzeranno notevolmente le successive, come quella prodotta in Inghilterra nel XVII secolo ad opera di Leonard Digges⁶⁷ e in Francia da Aldibert⁶⁸.

Un approccio più sobrio è quello di Ignazio Bracci⁶⁹ nella traduzione del *Phoenix*, così come accade per la traduzione delle prefazioni ai componimenti

⁶²Claudiano, *La rapina di Proserpina*, a cura di Livio Sanuto, Venezia, 1553.

⁶³Annibale Nozzolini, *Rime*, Lucca, presso Vincenzo Busdraghi, 1560.

⁶⁴Claudiano, *Il Ratto di Proserpina di Claudiano, da Giovan Domenico Bevilacqua in ottava rima tradotto con gli argomenti e allegorie di Antonino Cingale e con la prima et seconda parte delle rime di esto Bevilacqua*, a cura di Giovan Domenico Bevilacqua, Palermo, presso G. F. Carrara, 1586.

⁶⁵Desroches, *Les Missives de Mesdames Desroches, de Poitiers, mère et fille. Avec le Ravissement de Proserpine, prins du latin de Clodian, et autres imitations et meslanges poétiques*, Parigi, presso A. L'Angelier, 1586.

⁶⁶Tito Giovanni Scandianese, *La fenice di Tito Giovanni Scandianese*, Venezia, presso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

⁶⁷Claudiano, *The rape of Proserpine. Translated out of Claudian in Latine, into English verse*, a cura di Leonard Digges, Londra, presso George Purslowe per Edward Blount, 1617.

⁶⁸Claudiano, *Le Ravissement de Proserpine de Cl. Claudian, traduit en prose françois. Avec un quatriesme liure. Ensemble la mythologie, ou explication naturelle de la fable*, a cura di G. A. Aldibert, Toulouse, presso D. e P. Bosc, 1621.

⁶⁹ Claudiano, *La traduttione, e le considerationi della Fenice di Claudiano*, a cura di Ignazio Bracci, Macerata, presso Piero Salvioni, 1622.

di Ottavio Tronsarelli, che nel 1632 si limita a delle *considerationes* proprie⁷⁰. In Spagna nel 1608, Francisco de Faría traduce in *octavas* il poema mitologico⁷¹.

Età aurea per la traduzione in Europa è il XVIII secolo. Tre le traduzioni dell'*opera omnia*: in versi Niccola Berengani nel 1716⁷², in prosa Carl Friedrich Kretshmann, Liepzing 1798 e G. F. Souquet De la Tour nel 1789 a Parigi⁷³. Del *DRP* si ricordino inoltre il lavoro di Jabez Hughes eseguito a Londra nel 1714⁷⁴ e quello di Richard Polwhele nel 1792 insieme alla *Miscellaneous Translations* di William Warburton, vescovo di Gloucester, nel 1724⁷⁵.

Il più celebre e il più tradotto permane l'*In Rufinum*. Molti *pamphlets* politici includono l'invettiva anche nel secolo successivo. Nel 1814 a Londra J. G. Strutt lo traduce insieme al *DRP* e ad alcuni *carmina minora*, seguito tre anni dopo dall'intero *corpus* tradotto in versi da A. Hawkins nel 1817, il quale nutre nei confronti di Claudiano un'autentica ammirazione tanto da includere nel suo lavoro anche i carmi greci⁷⁶. E ancora numerose traduzioni si susseguono nella seconda metà del secolo, ma richiamano meno attenzione perché dal più marcato carattere dilettantistico.

Le traduzioni dunque, congiunte ai copiosi testimoni manoscritti e alle edizioni a stampa viste in precedenza, non fanno altro che confermare l'ampia circolazione della poesia di Claudiano. La sua diffusa presenza e il valore edificante che le si attribuisce stimolano la curiosità di indagare i gradi della

⁷⁰Ottavio Tronsarelli, *La gara delle tre dee*, Roma, presso Francesco Corbelletti, 1632.

⁷¹*Robo de Proserpina, de Cayo Lucio Claudiano, Poeta | Latino. | Traducido por el Dr. D. | Francisco Faría, natural | de Granada. | A D. Luys Fernández | de Cordova. Duque de Sessa, Soma y Baena, Marqués | de Poza y conde de Cabra, etc. | Con privilegio. | En Madrid, por Alonso Martin. | Año 1608. | A costa de Juan Berillo, mercader de libros.*

⁷²*Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella*, a cura di G. R. Malatesta, Milano, 1736. I tomi dedicati a Claudiano sono l'undicesimo, il dodicesimo e il tredicesimo a cura di Nicola Berengani.

⁷³Claudiano, *Oeuvres complètes de Claudien, traduites en françois pour la première fois, avec des notes mythologiques, historiques, et le texte latin*, a cura di G. F. Souquet De la Tour, Parigi, Dugour e Durand, 1798.

⁷⁴Claudiano, *The rape of Proserpine: from Claudian. In three book. , with the Story of Sextus and Erichtho, from Lucan's Pharsalia, Book 6*, a cura di Jabez Hughes, Burleigh, Londra, 1714.

⁷⁵William Warburton, *Miscellaneous translations, in prose and verse, from Roman poets, orators, and historians*, Londra, A. Barker, 1724.

⁷⁶Claudiano, *The Works of Claudian, translated into English verse*, a cura di A. Hawkins, Londra, J. Porter e Langdon & Son, 1817.

profondità della penetrazione di un modello stilistico-poetico e di formazione. È questo l'invito che la concisa presentazione, qui realizzata, dell'*auctor* Claudiano offre e che verrà raccolto nei prossimi capitoli.

Capitolo II

La tradizione a stampa del *De Raptu Proserpinae* e la traduzione di Francisco de Faría

II. 1 // Robo de Proserpina

Nel gennaio del 1603 riceve approvazione da parte del segretario reale Tomas Gracián Dantisco la traduzione del *De Raptu Proserpinae*, realizzata dal «Doctor Don Francisco de Faría, canónigo de la Santa Iglesia de Málaga»⁷⁷. La sua pubblicazione, però, avverrà in seguito, cinque anni dopo per l'esattezza, nel 1608, a Madrid, presso l'editore Alonso Martín.

Il *De Raptu Proserpinae* è sul finire del XVI secolo al centro dell'attenzione di autori del calibro di Lope de Vega e Fernando de Herrera che, come Faría, si dedicano alla traduzione del poema mitologico. È nell'*Égloga a Claudio* che lo stesso Lope dichiara di aver atteso in tenera età alla traduzione, anche se presumibilmente accadde in età adolescenziale⁷⁸:

Vive sin luz, por ser en tierna infancia,
el robo de la hermosa *Proserpina*
que a la pluma latina
trasladé con elegancia;
mas dedicada al cardenal Colona,
por sirena quedó de su corona⁷⁹.

Della traduzione *en versos sueltos* di Fernando de Herrera fa menzione Francisco Pacheco nel suo *retrato*⁸⁰. Entrambi i lavori sono andati purtroppo

⁷⁷*Robo de Proserpina...*, cit., f. 2.

⁷⁸Juan Millé Giménez, *Lope traductor de Claudiano*, in «Verbum», XVII (1923), pp. 3-10.

⁷⁹ Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, a cura di Antonio Carreño, vol. VI, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002-2005, p. 27.

⁸⁰Nel suo *retrato* Francisco Pacheco riferisce, inoltre, di un poema, ispirato alla *Gigantomachia* claudiana, perduto come la traduzione: «escribió la guerra de los gigantes, que intituló la *Gigantomachia*: traduxo en verso suelto el rapto de Proserpina de Claudiano, i fue la

perduti. Di questo suggestivo trittico, che avrebbe potuto raccontare molto della fortuna e della ricezione di Claudiano nella Spagna di fine Cinquecento, il *Robo de Proserpina*, dunque, rappresenta la sola testimonianza pervenuta. Ciò nonostante, è possibile ricavare un dato di estremo rilievo: Claudiano, poeta latino della antichità tarda, è consolidato *auctor* di riferimento a quell'altezza cronologica e costituisce modello da scegliere per praticare l'esercizio poetico, traduttivo prima, imitativo poi.

L'interesse nei confronti di Claudiano è, in verità, indice di un più esteso fenomeno che, a cavallo tra Cinque e Seicento, investe la selezione degli autori classici. Si assiste ad un significativo cambiamento: agli altisonanti nomi di Virgilio, Orazio e Ovidio si affiancano quelli di Stazio, Lucano e Marziale, come anche quelli, provenienti dalla tardoantichità, di Claudiano, *in primis*, e di Ausonio e Lattanzio⁸¹. È l'esigenza di un nuovo stile, ancora da definirsi, a richiedere e dettare la scelta di modelli nuovi.

Claudiano, da ultimo epigono del classicismo, aveva goduto nel corso dei secoli precedenti di una notevolissima diffusione a livello europeo. L'intera sua opera aveva circolato ampiamente sin dall'alto Medioevo e continuato a suscitare un sempre più vivo interesse nel corso del XVI e XVII secolo. La sua lettura era stata per lungo tempo ritenuta altamente formativa negli ambienti scolastici e il suo stile *brillante*, largamente apprezzato, aveva sovente invitato all'emulazione. L'opera più studiata e commentata era stata indiscutibilmente il *De Raptu Proserpinae*, poema mitologico incompiuto in tre libri, che aveva ricevuto nell'edizione a cura di Aulo Giano Parrasio del 1500 una ricca e autorevolissima esegesi proponendosi così agli studiosi con rinnovata forza⁸².

mejor de sus obras deste género», Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, a cura di Pedro. M. Piñero Ramírez e Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1985, p. 178. Cfr. Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 51-52.

⁸¹ Jesús María Ponce Cárdenas, *De Sene Veronensi: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano*, in «La Perinola», 15 (2011), p. 313.

⁸² Il *De Raptu Proserpinae* era stato già stato oggetto, nel XII secolo, di un significativo commento da parte del *magister* Geoffrey di Vitry a conferma della sua fortuna negli ambienti scolastici. Da ascrivere al genere del commento medievale, esso presenta un carattere elementare in risposta a un intento fortemente pedagogico che vincola il suo autore all'elaborazione di osservazioni semplici. Poco numerose le annotazioni sulla metrica e di natura grammaticale, mentre la copiosa presenza di citazioni, le segnalazioni di varianti e la struttura ordinata ed unitaria conferiscono uno stile ed un "colore" propri. Cfr. Claudiano, *The*

In questo contesto si inserisce la traduzione di Francisco de Faría, la quale rispecchia con pienezza, insieme alla traduzione della *Tebaide* di Stazio ad opera di Juan de Arjona e Gregorio Morillo, la scelta di *auctoritates* della tarda classicità. Le due traduzioni maturano in quel prolifico ambiente culturale denominato *academia de Granada*, attivo, secondo le ipotesi più accreditate, tra l'ultimo quinquennio del XVI secolo e gli inizi del secolo successivo. Esso accoglieva al suo interno un nutrito gruppo di poeti e intellettuali tra cui lo stesso Faría, originario della città andalusa.

L'analisi di tale traduzione, dunque, appare quanto mai opportuna e urgente, sia perché compiuta espressione del rifiorire dell'attenzione nei confronti di Claudiano, sia per il ruolo promotore e, con alta probabilità, di mediazione svolto. Si preannuncia complessa in quanto investe molteplici piani di indagine. In prima istanza, infatti, richiede la ricostruzione del processo di selezione testuale che Faría compie nell'accingersi alla traduzione.

Che Claudiano circolasse ampiamente è dato oramai accertato, lo dichiarano le numerose edizioni a stampa prodotte a partire dall'*editio princeps*. Di qui un interrogativo si impone con decisione: da quale testo muove Faría? Prima di sondare i meccanismi di transcodificazione del testo classico e riflettere sulla fedeltà della traduzione, occorre porsi la seguente domanda: quale *De Raptu* sceglie o quali *De Raptu* collaziona? Rispondere, o meglio, formulare ipotesi che lo facciano, è operazione preliminare e funzionale allo studio interpretativo.

II. 2 *La tradizione a stampa del De Raptu Proserpinae*

Non è possibile, in base alle informazioni di cui si è in possesso, limitare cronologicamente e con la dovuta precisione il periodo in cui Faría lavora alla sua traduzione. La data di approvazione aiuta certamente ad orientarsi e a presupporre che siano gli ultimi anni del XVI secolo a vederlo impegnato. Resta inevitabilmente frustrata l'esigenza di esattezza, la volontà di collocare nel tempo che presiede a ogni esame, prima fase dell'analisi critica. Esattezza non dettata da sterile nozionismo o da vuoto rigore metodologico, ma, in questo

Commentary, cit., pp. 1-19. Per un approfondimento circa la circolazione di Claudiano in età medievale e moderna si rimanda al primo capitolo, pp. 23-36.

contesto, necessaria a stilare un'eventuale rosa di edizioni che l'autore avrebbe potuto adoperare. Tuttavia è concesso, prendendo come riferimento il 1603, fissare un termine *ante quem*, che tracci i confini in cui muoversi.

Le edizioni in questione (alcune contengono il solo *De Raptu*, altre l'opera *omnia*) risultano essere le seguenti. Si impone su tutte la sopracitata del Parrasio con un commento al testo estremamente corposo⁸³. A precederla i seguenti incunaboli: l'*editio princeps* del 1471, confezionata a Venezia probabilmente dall'editore Valdarfer⁸⁴; le cinque edizioni⁸⁵ che precedono la *princeps*⁸⁶ vicentina di quasi l'intera opera claudiana (mancano all'appello solo i *carmina minora*); l'edizione romana curata da Marcellino Verardo⁸⁷ e quella parmense da Taddeo Ugoletto, entrambe confezionate nel 1493. Quest'ultima ebbe a distanza di pochi anni due ristampe veneziane, la prima nel 1495, la seconda nel 1500⁸⁸. A seguire l'edizione Camers, viennese, risalente al 1510 e successivamente le edizioni parigine presso Gourmont e Simon de Colines⁸⁹. Ancora in Italia, in ordine di apparizione, una Giuntina⁹⁰ ed un'Aldina⁹¹ rispettivamente nel 1519 e nel 1523. Di notevole rilievo l'edizione impressa a Basilea, la celebre Isengriniana⁹², che costituirà un punto di riferimento importante per le ricostruzioni testuali future. Infine la più vicina edizione Pulmann⁹³ corredata da ricco apparato di note ad opera del gesuita Antonio Martín Del Río⁹⁴.

Gli incunaboli vanno tutti ricondotti a tre manoscritti che Hall nella sua catalogazione classifica come *codices recentiores* risalenti al XIII e XIV

⁸³Claudiano, *Claudii Claudiani De raptu Proserpinae*, cit.

⁸⁴Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, Valdarfer, Venezia, 1471.

⁸⁵Si rimanda alla nota n° 26.

⁸⁶Claudiano, *Carmina*, cit.

⁸⁷Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, a cura di Marcellino Verardo, cit.

⁸⁸Claudiano, *Claudiani opera emendata*, cit.

⁸⁹Claudiano, *Claudii Claudiani quotquot nostra hac tempestate extant opuscula ad seriem sequentem*, cit.

⁹⁰Claudiano, *Hoc volumine haec continentur. Claudij Claudiani*, cit.

⁹¹Claudiano, *Cl. Claudiani Opera quam diligentissime castigata*, cit.

⁹²Claudiano, *Cl. Claudiani poetae celeberrimi omnia quae quidem extant opera*, cit.

⁹³Claudiano, *Cl. Claudianus Theod. Pulmanni Craneburgii diligentia et fide summa e vetustis codicibus restitutus*, cit.

⁹⁴A. M. Del Río, *Ad Cl. Claudiani V.C. opera Martini Antonii Del-Rio notae*, cit.

secolo⁹⁵. È l'edizione vicentina ad innescare una significativa circolazione dell'opera di Claudiano e ad essa certamente guardano da vicino le edizioni di Marcellino Verardo e Taddeo Ugoletto, nonostante quest'ultimo asserisca di aver adoperato dei non meglio identificati manoscritti dalla *venerandae vetustatis*. A sceglierla come suo punto di riferimento, ma con occhio attento al Parrasio, anche l'edizione Camers, che viene scelta a sua volta dalla Giuntina, che la preferisce alle più antiche e al Parrasio stesso. Il suo curatore Francino tuttavia conserva alcuni errori, che le edizioni precedenti avevano espunto. L'Aldina, di soli quattro anni posteriore, privilegia il testo parrasiano, contribuendo a consolidarne il prestigio. Camers è una delle fonti dei due curatori dell'Isengriniana, Bentinus e Honterus (il secondo si dedica all'edizione dopo la morte del primo)⁹⁶. Il *De Raptu* di Gourmont, atto a colmare il ritardo che la Francia aveva accumulato nell'editare la poesia di Claudiano, è di certo esemplato dal Parrasio. Per quanto riguarda l'importanza che queste edizioni rivestono nella definizione del testo del *De Raptu* vanno annoverate esclusivamente l'edizione parrasiana e l'Isengriniana, in quanto esse soltanto offrono apporti validi in termini di critica testuale⁹⁷ ed è possibile giungere ad analoga conclusione per quanto concerne la circolazione.

⁹⁵Nello specifico: D: Dresda, Sächsische Landesbibliothek, Dc. 157, XIII sec.; J₄: Leida, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, BPL 105 A, XIV sec.; K₁: Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 73 sup., XIV sec.

⁹⁶Hall individua diversi argomenti a sostegno di questa tesi. In primo luogo ad accomunare le due edizioni è l'insolito ordine dei poemi claudiane; in secondo, è la sequenza dei *carmina minora* 1, 2, 20, 21, i quali erano stati così editi per la prima volta dall'edizione Camers (si potrebbero a proposito far presenti la Giuntina e l'Aldina, che si frappongono tra le edizioni in questione, ma la giuntina è sprovvista dei carmi minori, mentre l'aldina contiene soltanto l'1 e il 2); infine copiose coincidenze testuali tra le due che interessano proprio il *De raptu Proserpinae*. Cfr. Hall, *Introduction*, cit., p. 77.

⁹⁷L'Isengriniana, come esplicitato nella nota precedente, sceglie come fonte l'edizione Camers, ma non solo. Adopera due manoscritti, ora perduti, a cui vanno ricondotte sia delle *lectiones singulares* all'interno della tradizione del poema mitologico che versi inediti per i panegirici. La critica di fronte ad esse assume un atteggiamento duplice, che si rispecchia nelle posizioni dei due più eminenti editori moderni del *DRP*: Hall e Charlet. Hall, dopo un attento scrutinio delle varianti messe a testo e di quelle riportate al margine, ne ritiene sette «certainly or probably true», nove «possibly true», ed una soltanto gli appare «to point to the truth». Dunque, Hall si lascia persuadere dalla bontà del lavoro filologico, pur mostrando le dovute cautele. Al contrario, Charlet, richiamandosi all'autorevole opinione di Birt che edita *l'opera omnia* di Claudiano nel 1892, ritiene le lezioni del Bentinus congetture erudite, talvolta slegate in termini paleografici dalla tradizione manoscritta. Suppone, inoltre, sulla base della notevole

Riuscire, in questa lista, ad individuare l'edizione o le edizioni maneggiate da Faría e il quasi certo sorgere di fenomeni di contaminazione, non è operazione semplice. L'unica guida è rappresentata dal testo della traduzione, che direziona con le sue scelte linguistiche il processo di collazione.

Logica vorrebbe che l'autore, meno lontana nel tempo l'edizione Pulmann, abbia da qui preso le mosse e l'abbia eletta a testo di partenza. Ipotesi questa, non solo affascinante, ma anche razionalmente fondata, in virtù della sua vicinanza cronologica, dell'affidabilità delle edizioni plantiniane e della sua diffusa circolazione, testimoniata dalle due ristampe prodotte a distanza di pochi anni una dall'altra, esattamente nel 1585 e nel 1596; comunque un'ipotesi, parimenti suggestiva è quella che vorrebbe come modello l'edizione commentata di Aulo Giano Parrasio che, come detto in precedenza, costituiva a quel tempo un irrinunciabile punto di riferimento per qualsiasi studioso che intendesse avvicinarsi al *De Raptu Proserpinae*, sia per l'alta qualità del lavoro filologico che per l'esaustività a cui tendevano infaticabilmente le nutrite note redatte in corrispondenza quasi di ogni lemma⁹⁸. Sono questi i due poli tra cui il

diversità delle varianti, che l'editore avesse collazionato un gran numero di manoscritti e che Honterus, a lui subentrato dopo la morte, non sia stato in grado di riconoscerle quali congetture.

⁹⁸È lo stesso commento del Parrasio a fornire preziose informazioni circa «il suo metodo filologico, nonché sui testimoni su cui lavorava per la costituzione del testo [...] pur non potendo rilevare alcun criterio di sistematicità, sono molti i luoghi in cui l'umanista fa riferimento a un *vetus codex*, ad *antiqui codices* e ad *antiqua exemplaria*, quasi sempre al fine di segnalare l'esistenza di varianti, a volte sottolineando l'equivalenza delle lezioni tradite, in altri casi esprimendo e motivando le sue preferenze», Antonella Prenner, *Il Claudiano del Parrasio tra il 1482 e il 1500*, in *Quattro studi su Claudiano*, Napoli, Loffredo Editore, 2004, pp. 72-80, citazione a pp. 73-74. Nello stesso studio vengono individuati in due incunaboli, uno dell'*editio celsana* (1482), l'altro dell'edizione di Taddeo Ugoletto (1493) -oggi custoditi nella Biblioteca Nazionale di Napoli- dei probabili testimoni su cui lavorò il Parrasio. La presenza di postille e di "tocchi" interlineari lo lascia ampiamente supporre. In relazione al primo testimone, quest'ultimi, seppur interventi minimi con finalità soprattutto emendatorie, risultano maggiormente attendibili. Si tratta per lo più di correzioni ad errori tipografici, interventi sulla punteggiatura, segnalazioni di luoghi metricamente inesatti o di termini che destano perplessità che indizi presenti nel commento dell'edizione del Parrasio aiutano a chiarificare. Per il secondo testimone i sempre presenti "tocchi" rimandano a note marginali in cui sono indicate lezioni alternative che l'edizione parrasiana tratta in diversi modi: alcune varianti non risultano registrate, altre sono promosse a testo, altre ancora indicate nel commento, risultato della collazione di altri codici o di congetture *ex ope ingenii* dell'umanista. Di notevole interesse, tra l'altro, il rapporto tra i due testimoni, che corrobora l'ipotesi che li vuole copie di lavoro del Parrasio. Spesso sia nell'uno che nell'altro si incontrano le stesse correzioni negli stessi luoghi, anzi, spesso le annotazioni dell'incunabolo del 1493 aiutano, perché più esplicite, a

tentativo di ricostruire il processo di selezione testuale sceglie di oscillare, sempre che sia possibile giungere a delle conclusioni certe o solo rimanere nel campo delle ipotesi, quanto più scientificamente accreditate.

Dall'edizione Pulmann si intende, dunque, partire iniziando così un percorso che si compirà procedendo con sguardo costante alla tradizione precedente. Avvalendosi del prezioso aiuto fornito dal curatore stesso, che, con estrema attenzione, segnala al margine un insieme di luoghi testuali in aperto confronto con il Parrasio, si effettuerà la prima incursione nel laboratorio del *canónigo granadino*⁹⁹.

II. 3 *Le note al margine dell'edizione Pulmann: il confronto con il Parrasio*

Nella *notarum explicatio* che precede l'epistola dedicatoria, Pulmann si premura di elencare le fonti testuali da cui ha attinto, tra le quali però non compare l'edizione parrasiana, ossia i manoscritti A₁, A₂, L₁₀¹⁰⁰, l'Isengriniana ed alcune stampe di discreto rilievo. Ciò nonostante questi sente la necessità di riportare in corrispondenza di determinati segmenti testuali o le *variae lectiones* che il Parrasio indica esclusivamente nel suo commento o differenze testuali, ogni qual volta esse si verifichino. Questa scrupolosa annotazione rimarca con tratto deciso l'influenza che l'esegesi cinquecentesca esercitava su chiunque si rapportasse al *De Raptu*.

L'importanza di queste note appare varia e variabile. Se da un lato esse offrono la fortunata possibilità di avviare l'indagine sulle scelte testuali operate da Francisco de Faría, dall'altra si mostrano utili solo parzialmente.

comprendere ed interpretare il significato di segni che nell'edizione del 1482 avevano solo la funzione di evidenziare luoghi problematici del testo. La studiosa conclude sostenendo che gli interventi alle edizioni sopracitate corrispondano ad due diverse fasi del lavoro svolto sul *De Raptu Proserpinae* da parte del Parrasio: ad una iniziale ed «impressionistica» gli interventi più rapidi e criptici riservati all'edizione celsana; ad una più matura e meditata, quelli chiari ed espliciti propri dell'edizione del 1493, punto d'arrivo della sua analisi testuale.

⁹⁹La tradizione a stampa del *De Raptu Proserpinae* certo non si interrompe sul finire del XVI secolo. Esso continuerà per tutto il secolo successivo ad essere edito. Per una dettagliata rassegna delle edizioni che videro allora la luce, si ritorni al primo capitolo pp. 21-24.

¹⁰⁰Sempre secondo la catalogazione di Hall: A₁: Anversa, Museum Plantin-Moretus, M 85, XIV sec.; A₂: Anversa, Museum Plantin-Moretus, M 17. 1, XIV sec.; L₁₀ (O₆ per Charlet): Oxford, Bodleian Library, Ms. lat. class. c. 12, XIII-XIV secc.

II.3.1 *Le concordanze testuali*

Sono 24 i punti per i quali Pulmann appunta al margine, ma per soli nove di essi rileva differenze testuali dall'eventuale valore dirimente. Quest'ultime, a dire il vero, risultano rivelatrici solo e soltanto nella misura in cui il testo della traduzione ne rechi traccia, nel senso che accordi in maniera esplicita il proprio favore all'una o all'altra delle lezioni contrastanti mediante una traduzione fedele. Qualora ciò non accada il valore di queste note diminuisce, esclusivamente in vista dell'obiettivo finale, che è quello di offrire un contributo all'individuazione di quale o quali edizioni giacevano sul tavolo di lavoro del traduttore.

In relazione a queste segnalazioni, ci si imbatte in casi poco fortunati. Suddividerle in gruppi aiuterà la scorrevolezza del discorso. Il primo gruppo si costituisce di quindici di esse, le quali riportano soltanto informazioni desunte dal commento del Parrasio, dove il testo poetico delle due edizioni concorda pienamente¹⁰¹. Qualche esempio chiarirà quanto detto. Ai vv. 97-102 del III libro:

Illa refert: «Heu dira parens nataeque peremptae
inmemor! Heu fuluas animo transgressa leaenas!
Tantane te nostri tenuere obliuia? Tantum
unica despicior? Certe Proserpina nomen

¹⁰¹Si riportano i luoghi testuali d'interesse e le relative note al margine.

Libro I:

- v. 66: Signa? Quid ^c incestis aperis Titanibus auras; c: alij, ablatas Parrh.
- v. 98: Stringimus aut ^fvanas tonitru deludimus aura?; f: vano non / nulli Parrh.
- v. 107: Iuno sinu. Quid enim narrem ^hLatonia furta; h: Latitantia sunt qui legat, Parrh.
- v. 156: Spirat in exhaustum flagranti ^bpectore sulphur?; b: legitur & gutture Parrh.

Libro II:

- v. 270: Incolis, et strictos curetum ^bdespicias enses; b: aliqui, exeris, legunt. Parrh.
- v. 289: Perpetui flores, quos nec tua pretulit ^dAetna; d: Enna. Parrh.
- v. 307: Exhortatur equos, et ^hTartara mitior intrat; h: Taenara. Parrh.

Libro III:

- v. 93: Unde haec informis ^bmacies? Cui tantapotestas; b: facies?quaedam exēplaria. Parrh.
- v. 150: Conscindit, et fractas cum crine ^lavellit aristas; l: evellit Parrh.
- v. 238: Seu mors ipsa fuit, ^flutor permasisit in herbis; f: Ita Parrh. qui etiam luror legit.
- v. 374: Germanas adeo credas: sic ⁿfrondibus aequis; n: frontibus Parrh.

dulce tibi, tali quae nunc, ut cernor, hiatu
suppliciis inclusa teror [...]»¹⁰².

le parole piene di risentimento che Proserpina, oramai prigioniera di Plutone, rivolge a Cerere accusandola di averla abbandonata e dimenticata. Oggetto d'interesse è il verso che chiude la citazione: Parrasio e Pulmann sostituiscono *feror a teror*, ma quest'ultimo annota al margine che Parrasio nel suo commento non tralascia di indicare che *alii codices habent trahor*¹⁰³. Ora e purtroppo, il valore di queste informazioni risulta vanificato dai versi della traduzione che rimodellano l'apostrofe di Proserpina, saltando il riferimento specifico ai tormenti da cui la stessa si dice consumata, impendendo così all'attento lettore di risalire alla lezione scelta sia che provenga dalle edizioni suddette o da *alii codices* non meglio identificati:

Ay madre, ay crüel madre, ay rigurosa,
que a tu difunta hija así olvidaste,
Ay la más fiera, y menos pñadosa
que las pardas leonas que açotaste:
Así me has olvidado, así injuriosa?
A tu única hija despreciaste?
Yo soy tu Proserpina, no te asombre,
que en algún tiempo te agradó mi nombre.

Yo soy la que, qual vez, a eterno llanto
con inhumanidad soy condenada¹⁰⁴.

Risulta invece estremamente chiara la preferenza che Faría riserva alla lezione congiuntamente scelta da Parrasio e Pulmann per quanto riguarda il secondo emistichio del v. 102, questa volta del II libro del *DRP*. Secondo le più recenti edizioni, esso recita: «[...] Vivo de pumice fontis», ma l'autore del *Robo de Proserpina* sembra offrirne una traduzione erronea: «Vertía un blanco

¹⁰²Claudio, *Oeuvres*, a cura di Jean-Luis Charlet, *De Raptu Proserpinae*, vol. I, Paris, Les belles lettres, 2000, p. 63.

¹⁰³Tutte le citazioni tratte dal Parrasio fanno riferimento all'edizione descritta nella nota n° 49, che da questo punto del testo verrà indicata sinteticamente con il nome del suo curatore: Parrasio, cit., f. XLI.

¹⁰⁴*Appendice*, p. 272.

pómez agua tanta»¹⁰⁵. A ben vedere, muove da «[...] niveo de pumice fontis», che ritrova nelle due edizioni di inizio e fine cinquecento. Questo *locus*, se non è in grado di far prevalere nessuna delle due, può escludere con assoluta certezza la consultazione di quelle edizioni concordanti con le odierne, come l'*editio* curata da Taddeo Ugoletto e l'Aldina.

Un indizio della conoscenza, oltre che del testo, anche del commento del Parrasio si incontra ai vv. 231-233 del III libro:

Itur in aeterno uestitos gramine colles
et prima sub luce legunt, cum rore serenus
alget ager sparsosque bibunt uiolaria succos¹⁰⁶.

che vengono così transcodificati (ott. 250):

Era a la primera luz, al Alborada,
quando el rocío sobre el verde suelo,
como aljófar se muestra, y sustentada
vive la flor, con el licor del cielo¹⁰⁷.

Parrasio aveva infatti così commentato:

Quom deciduis in humum pruinis: frigus acute mordet, est que hypallage. Nam serenus ros intellegit: qui non nisi sereno die cadit. Alii codices habent albet: quod (mea sententia) magis convertit¹⁰⁸.

Sembra davvero che Faría in questa circostanza abbia raccolto l'annotazione del Parrasio e nella traduzione assegnato maggior incidenza alla variante che egli dichiara essere riportata da altri codici (assente nella tradizione a stampa), relegando in secondo piano il particolare del freddo che all'alba attanaglia l'erba bagnata di rugiada e insistendo sulla suggestione del biancheggiare del cielo al sorgere del sole e delle gocce di brina che, come perle, ammantano «el verde suelo».

Una prova, invece, la offrono i versi 122-23 del I libro del *DRP*:

¹⁰⁵Ivi, p. 257.

¹⁰⁶Claudio, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 70.

¹⁰⁷Appendice, p. 275.

¹⁰⁸Parrasio, cit., f. XLV r.

[...] Sic fata, cruoris / carpit signa sui¹⁰⁹

Descrivono il gesto che Venere compie in chiusura della sua esortazione alle ninfe. Le invita a godere dei boschi e dei loro variopinti fiori e per prima coglie il fiore simbolo del suo sangue versato. Sono gli attimi che precedono il rapimento di Proserpina, che la dea aveva abilmente persuaso a seguirla. Solo una volta abbandonata la dimora che fino ad allora l'aveva protetta, Proserpina si sarebbe resa vulnerabile e Plutone avrebbe potuto compiere il suo disegno.

L'edizione del Parrasio, opponendosi al *cruoris* difeso dal Poliziano con dotte argomentazioni¹¹⁰, opta per «[...]Sic fata, doloris/ carpit signa sui», come tutte le edizioni a stampa quattro-cinquecentesche, eccetto l'Isengriniana, mentre Pulmann appunta *in margine*¹¹¹. Quale sia la lezione promossa, certa è l'allusione al mito di Adone, il giovane amato da Venere ed ucciso da Marte. Varierebbe, a detta di Charlet, il riferimento floreale. Con *doloris* si intenderebbe che la dea colga l'anemone, nato dal sangue del compianto Adone, così come narrato da Ovidio nel X libro delle *Metamorfosi*; con *cruoris*, invece, il fiore in questione sarebbe la rosa che, bianca inizialmente, si tinse poi del sangue di Venere quando ella si punse con una spina mentre soccorreva l'amato¹¹². Faría traduce (ott. 120):

¹⁰⁹Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 39.

¹¹⁰J.-L. Charlet, *Le rose et le sang: une note critique d'Ange Politien sur Claudien (misc. 11 et rapt. 2, 122-123)*, in *Homo sapiens, homo humanus*, a cura di G. Tarugi, vol. I, Firenze, Olschki, 1990, pp. 3-15.

¹¹¹La *lectio* «doloris» proviene dalle edizioni che avviano la tradizione a stampa.

¹¹²Si tratta di un *locus* tuttora dibattuto. I più autorevoli editori contemporanei, Hall e Charlet discordano. Il primo edita *doloris*, mentre il secondo *cruoris*, ritenendolo maggiormente pertinente perché più vicino al gusto erudito di un poeta come Claudiano, ma non solo. Charlet giudica «doloris» *lectio faciliior*, risultato di un'emendazione nata da una maggiore conoscenza della versione ovidiana del mito in età medievale rispetto a quella tradita da Aftonio, ma già presente in Pausania e Filostrato, nei *Geoponica*, nel *Pervigilium Veneris* e nell'*Antologia latina*. Charlet osserva, inoltre, che l'emistichio «sic fata cruoris» riprende la chiusura di un esametro ovidiano tra quelli che narrano proprio la metamorfosi del sangue di Adone: *Met.*, X, v. 731 «sic fata cruorem» e giunge alla conclusione che, come spesso accade nella poesia della latinità tarda, l'impronta metrica assume qui valore polemico. Claudiano ricalca una clausola ovidiana, mutandola, per rimarcare la diversa versione del mito da lui scelta. Ultima prova addotta a sostegno della sua tesi da parte di Charlet è la presenza all'interno del poema di una particolare simbologia legata alla rosa e al sangue. Cfr J.-L. Charlet, *L'Etna, la rose et la sang*.

Así dixo, y su lisa, y blanca mano
tendió primera a despojar las flores,
que renovaron en su pecho ufano,
de su vertida sangre, los dolores¹¹³.

Nell'ultimo dei versi sopracitati l'autore del *Robo de Proserpina* fa convivere le due lezioni senza che l'una escluda l'altra. Abbraccia la versione del mito che vuole la rosa, rossa del sangue di Venere, come fiore simbolo dell'amore per Adone, cristallizzando la sua scelta in *su vertida sangre*. Il rimando, così vicino, al dolore della dea lascia supporre che Faría avesse di fronte entrambe le lezioni, o meglio, che il testo a sua disposizione editasse «doloris», ma che allo stesso tempo avesse presente la *varia lectio* «cruoris». È da ritenere poco probabile che l'autore qui, e solo in questa circostanza, accordi il suo favore all'Isengriniana, che più volte dimostra di non preferire, o che abbia sotto gli occhi la segnalazione al margine di Pulmann, che sola non può rendere conto di una questione così complessa¹¹⁴. Sicura sua fonte è il commento del Parrasio, che per primo discute questo *locus*, dilungandosi estesamente a riguardo e sostenendo la maggiore pertinenza di *doloris*¹¹⁵.

Critique textuelle et symbolisme dans le De Raptu Proserpinae de Claudien, in «Invigilata Lucernis», 9 (1987), pp. 25-44.

¹¹³Appendice, p. 258.

¹¹⁴Anche Antonio Martín del Río segnala nelle sue *Notae*, commentando *cruoris*, la presenza di *doloris* in quanto lezione propria di un non specificato *vetus liber*. La difende appellandosi al Parrasio, che l'aveva promossa contro il parere di Poliziano, e ad Omero (*Iliad.*, V, vv. 339-42). Il suo contributo si esaurisce in queste annotazioni e nulla viene aggiunto riguardo al mito che narra dell'amore tra Venere ed Adone e del suo triste epilogo.

¹¹⁵Si riporta integralmente la corposa nota esplicativa redatta dal Parrasio, sia per saggiare, con un frammento, la notevole qualità della sua esegesi, sia per illustrare l'estrema accuratezza nel presentare al lettore le distinte versioni del mito, che soggiace all'emistichio commentato, e le ragioni della sua preferenza: «Signa sui doloris. Cynarae Cyprorium Regis et Myrrhae filiae furtiuo concubitu natus est Adonis ut narrat Ouidius in decimo methamorphoseon: Theodorum sequutus qui temporibus Cleopatrae claruit: eodemque argumento libros et inscriptione graece composuit. Hunc adultum Venus habuit in deliciis et ab apro extinctum: uel ut alii tradunt: ab ipso Marte riuiali sub eius animalis specie: luxit impatientissime: inque sui nominis florem conuertit quem nunc intellegit Claudianus. Nonnulli tamen tum Politiano uetustam lectionem interpolant: et scribunt Cruoris: atque ad Rosam referunt. quae quom prius unius tantum generis esset et alba: sanguine Veneris infecta purpureum colorem traxisse creditor. quom ad opem Adonidi ferendam accurrens dea uepribus offendisset: ut refert Aphthonius. Plus tamen apud me antiquorum codicum fides et auctoritas ualet: quorum habendam rationem doctissimus

Che Faría associ la rosa al sangue di Venere viene anticipato nelle ottave in cui si invoca Zefiro fecondo perché cosparga di fresco nettare e rugiada i prati, facendoli germogliare, e imbeva le rose di un vivido rosso, i giacinti di nero, le viole di cupo turchino, cosicché le ninfe, insieme alla sventurata Proserpina, attratte dallo loro bellezza, corrano a raccogliarli (ott. 112):

Pintó de sangre la *venérea* rosa
y el jacinto de púrpura algo obscura
de celestial azul la olorosa
violeta que a ser negra se apresura¹¹⁶.

II.3.2 *Le lezioni differenti*

Il secondo gruppo è invece composto dalle rimanenti nove segnalazioni che a differenza delle precedenti mettono in luce discordanze testuali tra le due edizioni. Si rivela opportuno compiere ora un'ulteriore suddivisione, in quanto più della metà, esattamente cinque, possono dirsi nulle. A renderle tali non una mancanza di accuratezza da parte dell'editore Pulmann o eventuali errori, bensì la traduzione realizzata da Faría, la quale con dispettosa puntualità in corrispondenza di questi *loci* o manipola il testo in modo da omettere particolari su cui si era soffermata l'attenzione di Claudiano, indirizzando la propria ad altri oggetti della narrazione e dedicando a questi estensione maggiore o

quisque omni tempore iudicavit. in quibus doloris ubique scriptum: nec usquam cruoris adnotavi. Quom praesertim rosas paulopost poeta commemoret: magnumque necati pueri Veneris dolorem fuisse: contra leuiter acceptae plagae perexiguum: indicio illud est. quod alterius gratia instituta sunt sacra: in quibus matronae passim per urbes cadaueribus similes imagines collocabant: et ad ipsos tumulos instar earum quae mortuos efferunt profundebantur. qui dies Adoniorum festus Athenis transigebatur: ut est apud Plutarchum. ad repraesentandas lachrymas quas ammissus Veneri puer exussit. Eundem romanis etiam Cerimoniis inducta Venus in Theatro plorabat (si Prudentio nostro credimus) hoc inter proba Deorum cultoribus obiiicienti Meretrix Spadonem uulneratum scaenica: Libidinoso plangit affectu palam: Nec te Lupanar Cypridis sanctae mouet. Quinetiam Veneris in monte Libano simulacram obnupto capite uisebatur: specie: tristi faciem manu laeva intra amictum sustinens. ac (ut inquit Macrobius) lachrymae spectantium opinione manare creduntur. Et ex eo Suillim genus semper inuisum Venus habuit. ut docet Festus. Spinae uero non minus quam debuit notam neglexit adeo ut eius florem receperit in tutelam Veneris et Adonidis et festa magno mortalium conuentu Sesti celebrabantur in Hellesponti faucibus: ut Musaeus in Leandro canit». Parrasio, cit., f. XXVIII r.

¹¹⁶Appendice, p. 257.

addirittura dismette la dichiarata fedeltà al testo latino semplificando il ricco descrittivismo degli esametri claudiane.

L'apertura del secondo libro (vv. 15-17) offre un'utile esemplificazione per il primo caso. In essi campeggia un rapido ritratto della dea Venere, la quale si accinge a fare visita a Proserpina, con il solo intento di ingannarla. Lo sguardo di Claudiano si appunta sull'acconciatura e sulle vesti purpuree, entrambe raccolte da una spilla:

Illi multifidos crinis sinuatur in orbes
Idalia diuisus acu; sudata marito
fibula purpureos gemma suspendit amictus¹¹⁷.

Il primo verso registrato in maniera identica dall'edizione Pulmann, così come in tutte le edizioni cinquecentesche che la precedono, presenta due varianti nel Parrasio preferite invece da tutte le edizioni precedenti: «*Illi multiplices crinis variatur in orbes*»¹¹⁸. Dinanzi a *multifidos/ mutiplices* si è in presenza di due termini dalla scarsa incidenza sul piano dell'esito poetico, il che rende estremamente arduo individuare il termine di partenza senza il supporto di informazioni aggiuntive, mentre risulta, o meglio risulterebbe, decisamente più interessante la seconda variante, che il Parrasio ritiene ugualmente corretta insieme a *sinuatur*, ossia *uariatur*. Quest'ultima compare, a sua detta, in un non precisato *antiquus codex* e si mostra d'interesse solo a una condizione: che Faria dichiarare la sua preferenza e riporti quella sensibile differenza di significato che la sua scelta comporterebbe. Ciò malauguratamente non avviene, in quanto l'autore gestisce il ritratto diluendo la densità delle pennellate descrittive con inevitabile ricaduta sulla sua forza poetica (ott. 92):

Llevó el cabello de oro en gran madexa
a partes suelta, a partes enrizada,
parte libre a la espalda, parte dexta,
sobre su blanca frente colocada:
Ninguna gracia, la dexó con quexa
y de la cinta por Vulcano obrada,
y una perla oriental, que la ceñía,

¹¹⁷Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 34.

¹¹⁸Parrasio, cit., f. XXII r.

el habito de Púrpura pendía¹¹⁹.

L'andamento increspato dei riccioli, con grazia raccolti da una spilla idalia, lascia il posto una chioma che appare quasi disordinata. L'ottava conserva intatto l'equilibrio che nella composizione veniva realizzato dai due elementi connotatori della figura femminile dedicando uno sviluppo di pari estensione alla loro definizione. E se la maggiore articolazione del motivo dell'acconciatura corrispondesse alla resa precisa del vario disporsi delle ciocche la cui espressione è affidata proprio alla lezione *uariatur*? Probabilmente si tratta solo di una suggestione e come tale va considerata dal momento che mancano argomentazioni più pertinenti a sostenerla.

Una *lectio singularis* dell'edizione parrasiana si presta a delucidare il secondo caso. Quest'ultima, infatti, è la sola a chiudere il verso 94 –esso insieme al primo emistichio del verso successivo articola un'interrogativa formulata dallo stesso autore– del secondo libro del *DRP* con *donis*, mentre tutte le edizioni prese in esame optano per:

Parthica quae tantis uariantur cingula *gemmis*
regales uinctura sinus?[...] ¹²⁰

Questa costituirebbe davvero una ghiotta occasione per lo scopo che si persegue; se solo Faría traducesse *donis*, nessuna obiezione potrebbe confutare l'elezione del Parrasio, ma una possibile prova decade alla luce di una resa poetica che qui, in maniera troppo affrettata, congeda l'attitudine tutta claudiana a impreziosire anche il più piccolo dei dettagli (ott. 112):

¿Qué rey de Partos cinta más vistosa
ciñó, o más variada de pintura? ¹²¹

Dunque, a conti fatti (in questo caso è sufficiente una semplice sottrazione), quattro sono i luoghi che presentano un concreto valore dirimente e, indulgendo in anticipazioni, tre di essi propendono per l'edizione del Parrasio; per il quarto appare più complicato decretare la preferenza accordata.

¹¹⁹ *Appendice*, p. 254.

¹²⁰ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 38.

¹²¹ *Appendice*, p. 257.

Il primo *locus* ad avere spessore dirimente è costituito dal primo emistichio del v. 94, I libro, che chiude l'interrogativa del verso precedente e che vede le edizioni contemporanee concordare con Pulmann nella sua definizione:

[...] tantumne tibi , saeuissime frater, / in me iuris erit? [...] ¹²²

In luogo del futuro del verbo *sum*, Parrasio opta per la seconda persona singolare del presente indicativo del verbo *habeo*, *habes* appunto, non modificando null'altro. La lezione non compare per la prima volta nella tradizione a stampa del *DRP* in quanto già presente in tutte le edizioni quattrocentesche. I versi citati fanno parte dell'accorata invettiva che Plutone scaglia contro Giove, che lo ha privato dell'amore di una compagna e di una prole. Faría traduce (ott. 30):

Qué mayoría, o qué derecho tienes
en mí (o tú, el más cruel de los hermanos) ¹²³

Da quale delle due lezioni muove? Si tratta di due diversi, ma equivalenti, modi di esprimere l'idea del possesso; da una parte la semplice presenza del verbo *habeo* nel cui significato è insita, dall'altra il costrutto col dativo ed il verbo *sum*. Per entrambi i casi l'autore avrebbe potuto fornire una siffatta traduzione, la quale sarebbe risultata comunque rispettosa. A palesare la scelta dell'autore, pertanto, non è il verbo *tener*, propriamente corrispondente ad *habeo*, bensì il tempo verbale utilizzato. L'assenza del futuro rappresenta l'elemento che individua con certezza il sintagma di partenza.

È nuovamente il I libro a offrire uno dei casi più interessanti. Giove ha appena affidato a Venere il preciso compito di aggirare Proserpina. L'incedere luminoso della dea, e insieme di Pallade e Diana al suo seguito, viene paragonato al repentino e funesto passaggio di una stella cadente ¹²⁴ (vv. 231-36):

¹²²Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 13.

¹²³*Appendice*, p. 244.

¹²⁴La similitudine della cometa è attinta da Omero (*Il.* IV, vv. 75-77), modello certo a cui Claudio guarda sia per il riferimento alla discesa di divinità dall'Olimpo, sia per il dettaglio del cattivo presagio dei naviganti, e a Virgilio (*Aen.* X, vv. 272-739).

[...] diuino semita gressu
claruit, augurium qualis laturus iniquum
praepes sanguineo delabatur igne cometes
prodigiale rubens: non illum nauita tuto,
non inpune uident populi, sed crine minaci
nuntiat aut ratibus uentos aut urbibus hostes¹²⁵.

L'ultimo esametro muta ad opera del Parrasio la chiusura in *nubibus ignes*¹²⁶. Le due varianti raccolgono un discreto consenso presso gli editori del poema, comparando in precedenza nelle edizioni quattrocentesche, eccetto quella curata da Marcellino Verardo, e nell'edizione Camers. Eppure l'*octava* del libro *primero* non annuncia alle città l'imminente arrivo di nemici, bensì guerre, pestilenze, ma soprattutto incendi e tempeste (ott. 72):

[...] el veloz cometa,
[...] pronostica al mar, y a las ciudades
guerras, pestes, incendios, tempestades¹²⁷.

Nefasti presagi che, più che frutto della cupa immaginazione del traduttore, rispondono e corrispondono, articolandolo con una maggiore varietà, al testo codificato dal filologo italiano.

L'ultimo limpido caso è invece collocato quasi alla fine del III libro. Cerere disperata è sulle tracce di Proserpina rapita. Scarica la sua furia su di un inviolato bosco sacro che incontra sul suo cammino. Dai suoi alberi pendono le spoglie dei Giganti che sfidarono Giove, tra di esse quelle livide di Ceo (vv. 339-47):

Hic patuli rictus et prodigiosa Gigantum
tergora dependent [...]
Nullaque non magni iactat se nominis arbor:
[...] liuentibus illa
exultat Coei spoliis [...]¹²⁸

¹²⁵Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., pp. 20-21.

¹²⁶Parrasio, cit., f. XV v.

¹²⁷*Appendice*, p. 249.

¹²⁸Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 76.

In esse si imbattono anche i lettori dell'edizione Pulmann e quelli delle edizioni di fine quattrocento nella variante affine *Caci*, ma non quelli del Parrasio e di buona parte delle edizioni posteriori. Infatti qui la presenza del gigante viene registrata con un nome differente: *Zancle*. Parrasio motiva con rigore la propria scelta:

Zancli melius ita quam Caci: nam Cacus inter gigantes haud quaquam niminatur. At Zancus urbi Siciliae cui suppositus est ab se nomen dedit: ut traditur Stephanus. Ea Messana nunc dicitur a colonis. Aliam prioris appellationis causam Nicander affert ab historia. Illic enim ferunt absconsam falcem qua Caelum patrem Saturnus execut. Quippe falcem Siculi Zanclos uocant¹²⁹.

Difficile dire se Faría condivida a pieno quest'esplicazione o siano altre le ragioni che l'abbiano indotto a promuovere questa lezione, come ad esempio, la netta prevalenza nelle edizioni cinquecentesche, sta di fatto (ott. 281):

de Zanclo aquél no menos carnicero
sufre el despojo, y con el peso gime¹³⁰.

Resta da analizzare l'ultima delle quattro chiose eseguite dal Pulmann. Rispetto alle precedenti, essa solleva perplessità maggiori, in quanto, seppure attestati ugualmente una differenza rilevante, le due lezioni che confronta risultano affini semanticamente. *Meatu/ volatu* la coppia oppositiva in questione. L'edizione plantiniana chiude il v. 74 del secondo libro con *volatu*. È lo Zefiro, *pater o gratissime veris*, a soffiare fecondo sui prati. Il Parrasio edita *meatu*. Ora, tutti e due i sostantivi riconducono all'idea di uno spirare leggero: *volatus* denota propriamente il volo, mentre *meatus* più genericamente il movimento, sia esso un corso, un andamento o un passaggio. A proposito, gioca un ruolo chiave l'aggettivo *lascivo* che accompagna entrambi e che si ritrova immutato nell'ottava 108 del *Robo de Proserpina*:

Tú, de la dulce Primavera amada,
padre gentil, que reinas en mis prados,
y con *lascivo* aliento, regalada
tienes siempre mi cumbre, y mis collados:

¹²⁹Parrasio, cit., f. XLVIII v.

¹³⁰Appendice, p. 280.

buelve, y mira essa turba consagrada
de ninfas [...]»¹³¹.

L'autore qui lo affianca ad *aliento*, identificando in esso la consequenziale traduzione di *volatus* o *meatus*. Se così fosse, *volatus* apparirebbe più vicino nella sfera del significato. È una deduzione meccanica non del tutto convincente, probabilmente poco appropriata in un contesto poetico. Potrebbe darsi un'altra eventualità: per illustrarla occorre citare l'*incipit* della preghiera che viene rivolta a Zefiro (vv. 73-75):

[...] «pater o gratissime ueris,
qui mea lasciuo regnas per prata meatu
semper et assiduis irroras flatibus annum [...]»¹³²

Claudio Claudiano costruisce una relativa “doppia”; la compongono, difatti, due proposizioni. Alla prima è affidata l'immagine del passaggio fecondo del vento primaverile sui prati; alla seconda quella del suo soffiare assiduo e vivificatore. La traduzione di Faría conserva la doppia articolazione, ma opera uno scarto significativo: fa confluire le due immagini in *lascivo aliento*, assegnando nuova configurazione al testo di destinazione ed occultando la lezione di partenza.

II. 4 *L'estensione della collatio*

Partendo dalle note al margine vergate da Theodor Pulmann e dalla manciata di esempi riportata a chiarificarne il valore, con naturalezza sorge la curiosità di estendere la collazione a tutto il testo del *DRP* alla ricerca di nuovi *loci* dallo spessore dirimente. Il confronto allargato contribuisce ad incrementare la serie di luoghi testuali d'interesse che portano con sé nuovi interrogativi. Si è ancora una volta di fronte a casi che, se offrono ulteriori occasioni di riflessione, non consentono di approdare a soluzioni definitive. Il loro apporto si rivela nondimeno prezioso, in quanto raccoglie nuovi dati utili alla ricostruzione del processo di selezione testuale che ha presieduto alla traduzione.

¹³¹Ivi, p. 256.

¹³²Claudio Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., pp. 36-37.

Una completa lettura del *Robo de Proserpina* conferma quanto già messo in luce dagli esempi a corredo delle chiose sopra esaminate: Faría conosce certamente l'edizione curata dal Parrasio. Che essa abbia avuto un posto, si azzardi di primo piano, tra le edizioni maneggiate dall'autore è acquisizione sicura.

Parte dei *loci* d'interesse, individuati dalla *collatio* allargata, rientrano in casi critici, per i quali la tradizione del poema mette a confronto *lectiones* contrastanti, chiamando di volta in volta i suoi editori a scelte in cui intervengono criteri di varia natura. Il carattere complesso della tradizione manoscritta del *De Raptu* si riversa sulla tradizione a stampa stessa, complicandola e frammentandola.

Le emergenze registrate potrebbero rivelarsi determinanti, ma solo un ristretto gruppo riesce ad esserlo. Ancora una volta il loro valore non si concretizza perché vanificato da una pratica traduttiva che opta per l'omissione di componenti testuali discriminanti. Una coppia di esempi, fornita dal I libro del *DRP*, valga ad illustrare tale circostanza. Il primo mostra un caso particolarmente eloquente. Plutone è deciso a dichiarare guerra al fratello Giove, ma Lachesi interviene e con un accorato appello lo invita a desistere e a trovare un accordo che soddisfi la sua richiesta. È il verso v. 64 a dividere la tradizione: *proelia/ foedera* le varianti in opposizione. Da un lato Parrasio, dall'altro Pulmann. Un breve frammento del discorso di Lachesi aiuterà a chiarificare l'omissione operata da Faría (vv. 55-67):

[...] «O maxime noctis
arbiter umbrarumque potens [...]
ne pete firmatas pacis dissolvere leges
quas dedimus neuitque colus, neu foedera fratrum
ciuili conuertere tuba. Cur in pia tollis
signa? Quid incestis aperis Titanibus auras?
Posce Iovem: dabitur coniunx»[...]»¹³³.

La traduzione si mostra complessivamente rispettosa degli esametri claudiane, ma l'obbedienza alla rima induce l'autore a sopprimere nella sua *octava* proprio il verso che accoglieva l'opposizione (ott. 21):

¹³³Ivi, pp. 11-12.

No intentes (o gran Rey) quebrar las leyes
de aquella firme paz que compusimos,
ni indignes tanto tus robustas greyes,
contra lo que los hados dispusimos:
A tus hermanos, que qual tú son Reyes:
dar guerra es impiedad, que no sufrimos,
y si la piensas dar, y alçar vandra,
desnuda el ser de Dios, pues eres fiera¹³⁴.

Il secondo esempio coinvolge il v. 281 che vede due distinte lezioni dialogare in tutta la tradizione: *pratisque/ spaciisque*; Pulmann è per la prima, Parrasio per la seconda. Pochi versi fotografano Aletto intenta a preparare il carro con il quale Plutone rapirà Proserpina. Lega al timone i torvi destrieri, che si nutrono nei pascoli del Cocito, errano per i neri prati dell'Erebo e, abbeverandosi al fiume Lete, «aegra soporatis spumant obliuia linguis»¹³⁵. Le due lezioni, si potrebbe obiettare, contrappongono due termini sinonimici, la cui trasposizione difficilmente consentirebbe di identificarne la provenienza, ma, allo stesso tempo, la scelta di uno dei due interessa un particolare dall'alta incisività nell'economia di un ritratto veloce, che ricorre all'accostamento di poche immagini per una sapiente composizione. Faría nel ricalcarlo mostra dovuta attenzione a tutti gli elementi che lo realizzano, ma, nuovamente, opera una soppressione alla quale fa seguire una fusione e la conseguente perdita del riferimento testuale per il quale la tradizione restituiva l'opposizione sopracitata (ott. 85):

Ya sin ser vista, Alecto les ponía
el coche a a los cavallos, no domados,
que en sus dehesas el Infierno cría,
y en el Cocito son aposentados:
los que beven *el agua negra*, y fría
del turbio Lete, y tascan enojados,
haziendo espumas, y esparziendo olvidos
los perezosos frenos mal regidos¹³⁶.

¹³⁴Appendice, p. 243.

¹³⁵«[...] Toruos inuisa iugales/ Allecto temone ligat, qui pascua mandunt/ Cocyti pratisque Erebi nigrantibus errant/ stagnaque tranquillae potantes marcida Lethes/ aegra soporatis spumant obliuia linguis», Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 23.

¹³⁶Appendice, p. 251.

L'autore, infatti, evita di indicare con estrema precisione la posizione dei cavalli infernali. Cancella l'immagine di loro intenti ad errare per i neri prati; anzi, trasferisce la qualità cromatica del manto erboso dell'Erebo all'acqua del fiume della dimenticanza, diversamente connotato da Claudiano, realizzando una sintesi che recide contatti diretti con il testo latino.

Sono fortunatamente ravvisabili casi in cui Faría sembra propendere per il Parrasio. Al v. 71 del I libro, Claudiano definisce la grandine «Getica» all'interno di una similitudine (la *Tebaide* di Stazio fa da modello) che compara il placarsi dell'animo di Plutone all'affievolirsi dell'irato Borea, addomesticato dal re dei venti, Eolo¹³⁷. Risulta, al contempo, ampiamente registrata la *lectio facilior* «gelida»¹³⁸: tutte le edizioni quattrocentesche (eccetto l'edizione di Marcellino Verardo) la conservano ereditandola dai mss. D, J₄ e K₁. La trasposizione del *canónigo granadino* cancella l'epiteto, presente nelle edizioni cinquecentesche, compresa la Pulmann. Rafforza l'immagine della grandine, di già associata al «glacie niuali»¹³⁹ tradotto con «yelo christalino», conferendole l'attributo «espesso»¹⁴⁰. Sembra molto probabile che, appurata l'assenza dell'epiteto, punto di partenza fosse proprio «gelida» e che Faría abbia scelto di non tradurlo alla lettera e promuovere la distinta aggettivazione per evitare effetti di ridondanza all'interno del verso. Ne scaturisce l'importante preferenza riservata al Parrasio. Si tratta di un caso discretamente fortunato, in quanto un'omissione, tendenzialmente, non si accompagna ad elementi contestuali, dai quali sia comunque consentito trarre informazioni che guidino l'interpretazione o che addirittura contribuiscano all'individuazione della lezione di partenza.

Ai vv. 156-62 del II libro si narra del tentativo di Plutone di trovare una strada per emergere in superficie e rapire la tanto desiderata futura consorte. Le ruote del carro infernale calpestando le possenti membra del gigante Encelado,

¹³⁷La grandine sulle ali di Borea è detta «Getica» poiché i Goti erano il prototipo dei popoli settentrionali. La similitudine tra l'affievolirsi di un sentimento di collera e il placarsi di una tempesta può dirsi tradizionale. Largamente adoperata da Stazio, appare spesso nell'epica per rappresentare scene di conflitto, annuncia in tal modo lo scontro tra Giove e Plutone presentando questi come un potenziale rapitore. Tradizionale anche la descrizione del Borea associato al freddo, al gelo e alla neve. Ancora forte la presenza di Stazio, il richiamo è alla *Tebaide*, in particolare per quanto concerne la descrizione della grandine: *Theb.* IV, v. 422 «Getica Boreas impactus ad Ursa».

¹³⁸Parrasio, cit., f. VI v.

¹³⁹Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 12.

¹⁴⁰Appendice, p. 243.

imprigionato nelle profondità terrestri. La maggior parte delle edizioni a stampa al v. 159, proprio riferendosi alla nuca schiacciata di quest'ultimo, pubblicano «*pressaue gravi ceruice*»¹⁴¹. Si differenziano l'aldina e la plantiniana che *in margine* annota «*pressaue Gigas ceruice*», lezione condivisa dagli editori contemporanei nelle due varianti equipollenti *Gigas/ Gigans*. La netta presenza di «*dura cerviz*» all'interno delle *octavas* deputate allo sviluppo della sequenza narrativa lascia poco spazio al dubbio circa la scelta del traduttore (ottave 129-30):

Por las cavernas del terestre muro,
procurando camino se derrama,
y sobre el bravo Enzélado, que gime,
huella con sus cavallos, y lo oprime¹⁴².

Los monstrüosos miembros del Gigante,
Con las ruedas del carro despedaçã,
y con *dura cerviz* el arrogante
para dexas tal carga busca traça¹⁴³.

Pochi dubbi sorgono anche in corrispondenza di altro *locus*. Protagonista è Delia, ovvero Diana, divinità della caccia, intenta a scoccare il dardo nel tentativo vano di opporsi al rapimento di Proserpina. Questa è la scena che consegnano le odierne edizioni del *DRP*, dove al v. 206 del II libro:

[...] intento festinat Delia telo¹⁴⁴.

Nella traduzione di Faría si riscontra però una lieve imprecisione, dal momento che viene fissato l'attimo in cui la dea si accinge a tendere l'arco: «*Tiende el arco Dïana [...]*»¹⁴⁵. Una variazione libera che maggiormente risponde al gusto poetico dell'autore? Altamente probabile, se la tradizione del poema mitologico non restituisse, accanto alla lezione «*telo*», una variante

¹⁴¹La lezione attestata in larga misura nella tradizione a stampa compare nel ms. J4.

¹⁴²*Appendice*, p. 259.

¹⁴³*Ibid.*

¹⁴⁴Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 43. Al verso 206 l'*aemulatio* claudiana torna a focalizzarsi su Stazio, incrociando la reminiscenza di due luoghi della *Tebaide*: V, v. 740: «*festinaque tela/ ponite*» e IX, v. 707: «*intentaque tela retorquent*»

¹⁴⁵*Appendice*, p. 260.

altrettanto frequentemente rilevata: «cornu»¹⁴⁶. Con perentorietà, il traduttore opta per uno dei molteplici significati che il lemma *cornus* assume nel vocabolario, in particolare epico, e che non condivide con *telum*. Ugualmente, con la stessa nettezza, il filologo italiano nella nota esplicativa redatta in corrispondenza sentenza: «cornu: arcu»¹⁴⁷ (Che l'appellativo Delia alludesse a Diana viene parimenti annotato dal Parrasio nelle sue note ed il fatto che Faría sostituisca direttamente Diana a Delia non va, di certo, ricondotto alla conoscenza di questa, bensì ad esigenze di verso e chiarezza verso i lettori).

L'alternanza *adversis/ immissis* caratterizza il v. 71 del III libro. Cerere sogna Proserpina prigioniera, trafitta da dardi (vv. 71-72):

Namque modo aduersis inuadi uiscera telis,
nunc sibi mutatas horret nigrescere uestes¹⁴⁸.

La tradizione a stampa mette a confronto due participi con funzione aggettivale, dove il primo dona maggiore pregnanza, mentre il secondo sostiene e rafforza il verbo atto a rendere l'immagine della penetrazione. Dalla parte di *adversis* solo il Parrasio, Camers e l'aldina; dalla parte di *immissis* tutte le restanti edizioni quattro-cinquecentesche. Faría nell'ottava 206 propende per *adversis* quando traduce, alludendo al sogno di Cerere:

Tal vez, que las entrañas le atraviesa
una enemiga lança le parece¹⁴⁹.

La scelta di *enemiga*, per connotare la lancia, riflette chiaramente la volontà di rendere il valore aggiuntivo di cui era portatore *adversis* nell'esametro di partenza¹⁵⁰.

¹⁴⁶Largamente attestata nella tradizione a stampa quattrocentesca, lascia il posto a *telo* a partire dall'*editio* aldina. Ancora una volta la *varia lectio* va, con ogni probabilità, ricondotta ai mss. scelti dagli incunaboli, nello specifico D e J₄.

¹⁴⁷Parrasio, cit., f. XXXII v.

¹⁴⁸Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 61.

¹⁴⁹*Appendice*, p. 271.

¹⁵⁰Il v. 71 fonde in sé un nesso ed una clausola d'ascendenza ovidiana: *Amores*, II, 10, v. 31: «Induat aduersis contraria pectora telis»; per «uiscera telis» si confrontino sempre gli *Amores*, II, 14, v. 27: «uestra quid effoditis subiectis uiscera telis» e l'*Ibis*, v. 625: «Sic tua coniectis fodiantur uiscera telis».

Situazione del tutto analoga si presenta al v. 192 sempre del III libro. Cerere è ormai giunta in Sicilia, dove apprende del rapimento della sua unica figlia Proserpina. Alle incalzanti domande, la nutrice, che si era presa cura della fanciulla sin dalla tenera età, ammutolita dal dolore e dal pudore di affrontare il suo sguardo, esita a rispondere (vv. 192-95):

[...] Contremuitque nutrix, maerorque pudori
cedit et aspectus miserae non ferre parentis
emptum morte uelit, longumque inmotam moratur
auctorem dubium certumque expromere funus¹⁵¹.

Le due lezioni a confronto risultano essere *pudori/ timori*¹⁵², Pulmann pone la seconda *in margine*, Parrasio la edita. Faría non lascia spazio ad equivoci (ott. 239):

Tembló la dueña, y el dolor interno
en su alma cedió al *temor* terrible,
y no aver visto al mísero materno
rostro, pagara con la muerte horrible:
pasmó un gran rato, que el incierto yerno,
Y el cierto daño, que le fue visible,
no se atrevió contar, y al fin se esfuerça
al dolor, y al temor haziendo fuerça¹⁵³.

Muove da *timori* e lo ribadisce nell'ultimo verso dell'*octava*, ritornando sul sentimento di dolore mescolato al timore che la nutrice prova al cospetto di Cerere.

Il III libro, quasi in chiusura, ospita l'ultimo dei luoghi critici rilevati dall'estensione della *collatio*. Di nuovo Cerere, protagonista indiscussa, è in azione. La si era già incontrata in procinto di scagliarsi su di un bosco sacro a Giove, ora è all'opera (vv. 357-62):

[...] accenditur ultro
religione loci uibratque *infesta securim*,

¹⁵¹Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 68.

¹⁵²È nuovamente il ms. J₄ a consegnare alla tradizione a stampa la variante di più ampia attestazione.

¹⁵³*Appendice*, p. 275.

ipsum etiam feritura Iovem. Succidere pinus
aut magis enodes dubitat prosternere cedros;
exploratque *habiles* truncos rectique tenorem
stipitis et certo pertemptat brachia nisu¹⁵⁴.

Oggetto di interesse è il v. 361, dove la tradizione si divide, opponendo ad *habiles* (messo a testo dall'edizione curata da Verardo, dall'aldina e indicato al margine da Pulmann) il participio presente riferito a Cerere *abiens*, nettamente prevalente in tutta la tradizione a stampa¹⁵⁵. Faría accorda ad esso il proprio favore. Si evince non solo dall'assenza dell'aggettivo riferito alla maneggevolezza dei tronchi, che Cerere è intenta a saggiare (gesto di una lucidità che non sembra per nulla appartenere alla Cerere dipinta dal traduttore), ma dall'impronta che la scelta linguistica conferisce all'intera *octava* e, con l'apporto di altri elementi testuali, dall'attenzione tutta dedicata all'agire sconvolto e confuso della dea delle messi (ott. 284):

Mas no por la deidad del lugar santo
Ceres detuvo el braço, antes ayrada
incierta vibra su segur, y tanto,
que al mismo Iove hiriera de enojada:
Ya un pino, un Cedro ya, ya con espanto
corta un tronco, una rama y, ya turbada
un golpe tira aquí y allí otro arroja,
aquel tala, aquel dexa, aquel la enoja¹⁵⁶.

La chiave di lettura è nella relativa nota del Parrasio:

Abiens: inquietus et usque peregrinus sylvas. Nam qui legunt abies et accusandi casum numeri multitudinis esse putant: analogiae ratione coarguuntur¹⁵⁷.

In virtù dell'esplicazione fornita dall'esegeta, in «turbada» si scorge la traduzione del participio presente di *abeo*, e nella accurata descrizione di un vagare inquieto il notevole rilievo da essa rivestito. La tradizione contrappone,

¹⁵⁴Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 77.

¹⁵⁵La lezione in questione viene ereditata da alcuni manoscritti in cui è sempre presente J₄.

¹⁵⁶*Appendice*, p. 281.

¹⁵⁷Parrasio, cit., f. XLIX v.

inoltre, all'«infesta securim» del v. 358 la variante *incerta*¹⁵⁸, scartata dalle edizioni contemporanee, ma accettata sia dal Parrasio che la preferisce, dichiarandolo nel commento, a *infesta*, sia da Pulmann e sicuramente dal traduttore che la trasferisce nella sua «incierta [...] segur», ulteriore prova della volontà a battere l'accento sul dolore cieco di una madre che riversa la sua inquieta disperazione su ciò che incontra, indistintamente, lungo la sua strada sia esso un luogo sacro a Giove.

I luoghi testuali esaminati, dunque, mettono in luce contrasti che dividono la tradizione a stampa: da una parte lezioni ereditate dai *codices recentiores* a cui si sono legate le edizioni che la inaugurano, dall'altra lezioni restituite da una più avvertita critica che espunge le prime con risolutezza.

Parrasio, in larga misura e soprattutto per quanto riguarda le alternanze emerse in precedenza, segue le scelte compiute dagli editori che lo hanno preceduto, conservando un rigore filologico che lo induce ad indicare nel suo ricchissimo commento la presenza di varianti, qualora decida di non promuoverle e che spesso discute. Molte delle lezioni sopra incontrate, attestate dagli editori contemporanei, raccolgono agli inizi un consenso debole, ricevendo l'approvazione, e non sempre, solo dell'edizione curata dai fratelli Asolani e dalla estrema cura di Pulmann, che sempre provvede ad annotare *in margine*. A prevalere sono le *lectiones faciliores*, oggi più che mai smentite da un attento lavoro di ricostruzione delle fonti testuali e di individuazione di *loci similes*, che hanno corroborato la testimonianza dei manoscritti che le emendano. È più volte accaduto di scorgere alle spalle di un preciso segmento testuale chiari richiami alla *Tebaide* staziana o luoghi di ascendenza ovidiana, i quali hanno denunciato la pertinenza di una variante meno copiosamente stampata.

Partendo dalla complessa tradizione del *De Raptu Proserpinae* si è dunque tentato di identificare il testo o i testi scelti da Faría per la sua traduzione. L'individuazione delle edizioni, curate dal Parrasio e dal Pulmann, come momento iniziale e conclusivo della tradizione cinquecentesca, ha permesso di restringere il campo. Sulla scorta delle ventiquattro segnalazioni *in margine* dall'edizione plantiniana, che aprivano un confronto prezioso e diretto con il *De Raptu* parrasiano, hanno preso avvio le riflessioni sulla possibilità di definire con esattezza la lezione di partenza di Faría. Tre soli *loci*, dallo spiccato valore

¹⁵⁸A restituirla il ms. D.

dirimente, hanno consentito di mostrare chiaramente la scelta del traduttore e il favore, in tutte e tre le circostanze, accordato al Parrasio. L'estensione della *collatio* all'intero testo del *DRP*, eseguita allo scopo di raccogliere ulteriori prove dell'elezione del Parrasio, ha messo in luce una nuova serie di luoghi testuali, i quali non solo hanno aumentato il numero delle differenze testuali tra le due edizioni, ma hanno denunciato il frammentarsi della tradizione quattrocentesca. Nuove riflessioni hanno confermato una maggiore preferenza per le lezioni messe a testo dal filologo italiano, spingendo verso la seguente conclusione: Francisco de Faría nella sua traduzione del *De Raptu Proserpinae* appare più strettamente legato alla tradizione a stampa quattrocentesca e primo-cinquecentesca, culminata nell'edizione del Parrasio, che conosce e predilige.

Resta ancora estremamente difficile riuscire ad individuare con esattezza quale o quali edizioni ebbe la possibilità di consultare, quali testi collazionasse o forse più semplicemente, ma meno probabilmente, il testo a sua disposizione. L'analisi condotta ha certamente concesso di entrare nello studio del traduttore, di avvicinarsi al suo metodo di lavoro e conseguentemente di porsi domande, formulare ipotesi nei limiti che una traduzione, con il suo gradiente di fedeltà, impone al tentativo di identificare, perché sconosciuto, il suo testo di partenza.

I. 5 L'edizione Pulmann e le *Notae* di Antonio Martín Del Río

L'edizione curata da Theodor Pulmann nel 1571, pubblicata presso Cristophe Plantin, suggella la tradizione a stampa cinquecentesca del *De Raptu Proserpinae*, siglando con due ristampe il finire del secolo; ad impreziosirla, le *Notae* di Antonio Martín Del Río. Indiscussa la fama dell'officina plantiniana, che si spenderà a lungo nella pubblicazione dell'opera claudiana con numerose ristampe sino agli anni venti del secolo seguente. Interessa più da vicino quest'edizione che contribuisce a traghettare la fortuna dei *carmina* claudiane ed ovviamente del *De raptu*, ridestando l'attenzione critica con il dotto commento di un intellettuale di rilievo quale il gesuita Del Río.

Theodor Pulmann confeziona la sua edizione dell'opera *omnia* di Claudiano con estrema cura e sceglie nel presentarla un ordine tematico. Apre la stampa il *De Raptu*, unico poema mitologico presente nel *corpus*. Lo seguono le invettive contro Rufino ed Eutropio che precedono i due poemetti epico-storici, rispettivamente il *De bello Gildonico* e il *De bello Gotico*; i panegirici poi,

mentre l'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* insieme ai *Fescennina* chiude la serie dei *carmina maiora*, in coda ai quali la *Laus Serenae*, la *Laus Heruculis*, l'epitalamio in onore di Palladio e Celerina e la *Gigantomachia* preannunciano i *carmina minora*, suddivisi in *epistulae* ed *epigrammata*.

Prese le distanze dalla vulgata del *De Raptu* che gli incunaboli avevano concorso a diffondere e che si legava a filo doppio alla testimonianza di codici risalenti al XIII-XIV secolo, i cosiddetti *recentiores* più volte fin qui citati: D, J₄ e K₁, vengono, al contrario, prediletti i manoscritti A₁, A₂, L₁₀, ascrivibili al XIV secolo, i primi due vergati proprio ad Anversa, l'altro ad Oxford. Accanto ad essi, Pulmann contempla l'*editio* isengriniana e altre stampe poco note. Il testo edito da Pulmann è corredato dalla puntuale segnalazione *in margine* delle *variae lectiones* che gli esemplari consultati gli restituiscono. Significativa attenzione viene ugualmente riservata al *De Raptu* del Parrasio, con il quale Pulmann istituisce un confronto, sempre relegato lungo i margini testuali, ogni volta che le due edizioni differiscono per la lezione promossa a testo o in virtù di segnalazioni contenute nel commento redatto dal filologo italiano. Dunque, un'edizione che non discute le sue scelte testuali, che si dota di un esiguo apparato critico, collocato al margine e stilato sulla base di una discreta *collatio*, ma frutto di una confezione accurata che preferisce affidare alle note in appendice di Del Río una più articolata analisi.

Le *Notae* si aprono con un'epistola dedicatoria, destinata all'attenzione del padre dell'autore, *vir prudentissimus*, nella quale viene difesa con vigore la poesia e il suo studio, somma arte che avvicina al divino, purificando gli animi dalle viltà del reale e iniziandoli al desiderio eccelso delle grandi cose. Essa conduce alla perfetta scienza, sorretta dalla conoscenza del diritto, della storia, della filosofia e dell'eloquenza così come queste discipline vi pervengono avvalendosi del suo apporto. Prima d'ogni cosa impegnato negli studi giuridici, Antonio Martín Del Río dichiara di aver scelto Claudiano, poeta dell'impero in dissoluzione, per lo stretto legame che unisce la sua poesia alle vicende storico-politiche del tempo avvicinandola alla sfera del diritto.

Di un anno posteriori alla suddetta edizione, le note non interessano tutti i componimenti in essa presenti; risparmiano i *carmina minora*, arrestandosi al *De Raptu*, che diversamente pongono alla fine. L'ordine seguito non è più quello adoperato da Pulmann, quindi tematico, bensì cronologico. L'autore espone e rivendica i motivi di una scelta rigorosa, per nulla casuale, nella nota

*ad lectorem*¹⁵⁹, la quale si impone all'attenzione per molteplici ragioni. In essa, infatti, dopo aver riservato una breve presentazione a ciascuno dei componimenti annotati, offre preziose informazioni circa i criteri che hanno orientato il metodo di lavoro e le sue caratteristiche.

Premettendo di aver dedicato a questo commento le ore sottratte agli studi giuridici, Del Río, poco più che ventenne, confessa di aver esercitato con diligenza e parsimonia la pratica dell'*emendatio*, puntualizzando successivamente di essere intervenuto sul testo, «manuscriptorum, et ueterum impressorum, recentiorum quoque codicum collatione»¹⁶⁰, o per espungere manifeste *flagitia* che compromettevano, oscurandolo, il senso poetico o per segnalare la presenza di *variae lectiones* o, ancora, per argomentare le correzioni effettuate.

Caratteristica delle note è la *brevitas*, che si configura come una scelta precisa, dettata da una chiara volontà personale e dal poco tempo a disposizione, che induce l'autore ad optare per unico esemplare di riferimento, a suo avviso *minus viatiatus*. Si tratta dell'edizione stampata presso i fratelli Beringen a Lione nel 1551, esemplata dall'Isengriniana. È la lezione da esso attestata ad essere oggetto d'esame, commentata e all'occorrenza emendata, alla luce di quello che l'umanista designa come *meus liber*, oggi perduto. Per il *De Raptu Proserpinae* ad esso affianca, inoltre, un «m. s. liber quem mihi utendum Victor Giselinus singulari uiri doctrina concessit»¹⁶¹, fortunatamente noto, individuato da Hall nel ms. L₁₀, già fonte testuale di Pulmann.

Le *Notae* di Del Río si allontanano fortemente dalla tipologia parrasiana di commento, sia per quanto concerne la veste formale che per lo spessore erudito dell'esegesi. Abbandonato il testo per situarsi in appendice, si offrono alla vista in una lunga sequenzialità, interrotta dal campeggiare dei titoli dei componimenti che si susseguono, dove il contrasto tra il carattere corsivo della lezione annotata e il tondo dell'annotazione scandisce il ritmo della lettura. Mutano d'aspetto nel commentare il *De Raptu*: occupano interamente il *folium*,

¹⁵⁹«Ego uero non casu nec temere, quod tibi in mentem uenire poterat, sed de industria diuturna receptum consuetudine scriptorum Cl. Claudiani ordinem in his notis mutavi. Prudenter etenim mihi facturus uidebar, ea si sere digere, qua libros, quibus adijciuntur, a poeta compositos iudicabam: secutus, cum quidem ipsius auctoritatem, tum etiam illorum temporum historiam; quibus ea contigerunt, quae egregiatis carminibus lautissime commemorantur». Del Río, *Ad Cl. Claudiani*, cit., f. 7.

¹⁶⁰Ibid.

¹⁶¹Ivi, f. 71.

si infittiscono, esigue spaziature le separano, ne disciplinano la fruizione. La diversa configurazione è, a ben vedere, indice di un differente trattamento riservato al poema mitologico.

Nel chiosare i *carmina maiora*, l'autore si mostra più incline a soffermarsi sulla *varietas lectionum*, emersa da una discreta collazione di codici e stampe; compie sovente riferimenti a manoscritti e varie edizioni, che non sempre consente di identificare. Tra esse, di certo, annovera l'*editio* vicentina, di cui, la maggior parte delle volte, viene citato il curatore Barnaba Celsano, l'edizione parigina pubblicata nel 1530 da Simon Colines e l'isengriniana. Si impegna nell'individuazione, con citazioni a corredo, delle fonti claudiane attingendo a piene mani dalla sua vasta conoscenza delle lettere greche e latine. Si rivolge, difatti, con estrema disinvoltura ai tragici greci, ai lirici, agli storici come alla latinità aurea, argentea e tardoantica. Con assidua frequenza è possibile imbattersi in rimandi a Sofocle, Eschilo ed Euripide; ad Anacreonte, a Pindaro; a Erodoto, Pausania, Plutarco; a Virgilio, Orazio, Tibullo, Ovidio, Seneca, Lucano, Valerio Flacco, Stazio, Apuleio, Solino ed ancora, Ammiano Marcellino, Sidonio, solo per citarne alcuni. Inoltre, anche se in maniera molto rapida, non si esime dal fornire precisazioni sulle vicende e i personaggi che ispirano i carmi d'occasione.

Giunto al *De Raptu*, Del Río modifica sensibilmente il suo approccio al testo. Nessuna delucidazione viene data a proposito, diverse spiegazioni si rincorrono. Forse il poema poneva questioni interpretative più complesse da affrontare ed il tempo a disposizione era sempre più limitato o forse nutriva un minore interesse verso la *fabula* mitologica per i motivi, che, esposti nell'epistola in apertura, avevano guidato la sua scelta di commentare proprio l'opera di Claudiano. Sta di fatto che interviene non con la stessa profondità d'analisi, componendo note che, in buona sostanza, si strutturano alla stregua di un apparato critico. Sempre attento a restituire le *variae lectiones*, si appella ora anche all'edizione del Parrasio, a cui riconosce grande autorevolezza. Nelle sue segnalazioni, ora densissime, sempre più di rado indugia in esplicazioni che vanno al di là dell'esclusiva registrazione delle singole varianti testuali. Il *De Raptu* consta di quasi 1200 versi e solo per un gruppo ristretto di *loci* l'autore si esprime circa la legittimità delle lezioni messe a confronto, discute correzioni, chiarisce al lettore punti oscuri, aggiunge dettagli che aiutino la comprensione. Ancora presenti in misura massiccia i riferimenti alla poesia greco-latina,

mentre si diradano le citazioni di frammenti testuali, modelli ispiratori di Claudiano.

II.5.1 Antonio Martín Del Río, gesuita al servizio delle bonae litterae

Che Antonio Martín Del Río fu umanista fecondo è acquisizione oramai certa. Le *Notae* rappresentano solo uno dei primi scritti che compongono la sua nutrita e varia produzione, interessata agli inizi all'esegesi di autori latini, nello specifico Solino¹⁶², Claudiano e Seneca¹⁶³ a cui va la sua predilezione. Nato a metà del Cinquecento da genitori di nobili origini spagnole, trascorre l'intera vita tra il Belgio e la Spagna. Si dedica precocemente allo studio delle discipline umanistiche, che coltiverà sempre con passione. Nella sua *Martini Antonii Del Rio... Vita breui commentariolo expressa*, Héribert Rosweyde narra di un talento straordinario, di un giovanissimo Del Río dal vivace ingegno e «tenacissima memoria», già padrone della lingua greca, latina, ebraica, fiamminga, italiana, tedesca e francese; profondo conoscitore della lezione dei grammatici, degli oratori, degli storici e dei filosofi dell'antichità e di tutte le opere custodite nelle biblioteche belghe¹⁶⁴. L'intento di mitizzare la sua vita e la sua opera è più che limpido, ma resta fuori discussione l'eccellente formazione e lo spessore dello studioso.

In realtà, sono gli studi giuridici ad impegnarlo primariamente, studi che perfeziona a Salamanca, dopo aver conseguito la laurea in diritto a Lovanio. A metà degli anni settanta, per volere di Filippo II, ricopre svariati e prestigiosi incarichi al servizio della corte spagnola in Belgio. Dapprima nel 1575 consigliere governativo nell'antica regione della Brabanzia, viene poi, nel 1577, preposto alla giustizia militare, per divenire l'anno seguente pro cancelliere e

¹⁶²Caio Giulio Solino, *C. Iulii Solini Polyhistor, a Martino Antonio Delrio emendatus*, a cura di Antonio Martín Del Río, Anversa, presso Crispophe Plantin, 1572.

¹⁶³Lucio Anneo Seneca, *In L. Annaei Senecae Cordubensis poetae grauissimi Tragoedias decem; scilicet Herculem furem, Herculem Oetaeum, Medeam, Hippolytum, Oedipum, Thebaidem, Thyestem, Troades, Agamennonem, Octauiam, amplissimà aduersaria; quae loco commentarij esse possunt*, a cura di Antonio Martín Del Río, Anversa, presso Crispophe Plantin, 1576.

¹⁶⁴Héribert Rosweyde, *Martini Antonii Del-Rio e Societate Iesu LL. Lic.S. Th. doctoris vita breui commentariolo expressa*, Anversa, presso Iohannes Moretus, Officina Plantiniana, 1609, ff. 6-7.

amministratore del tesoro imperiale. Una cospicua parte degli scritti risalenti a quel periodo tratta questioni squisitamente giuridiche, basti citare la *Miscellanea* data alle stampe nel 1580¹⁶⁵. I suoi diversi interessi del momento non lo trattengono dal discutere il riaccendersi del conflitto tra i Paesi Bassi e l'impero nel *De Belgarum seditione commentario*, conflitto che lo spinge a fare ritorno in Spagna, dove, abbandonati i fasti della corte, entra, nel 1580, nella Compagnia di Gesù.

Da padre gesuita, Antonio Martín Del Río si dà completamente agli studi di filosofia e teologia morale e al loro insegnamento. Ad inaugurare gli scritti religiosi sono i *Florida Mariana*¹⁶⁶, seguiti da varie *lectiones sacrae*. Non dismette l'attitudine all'esegesi dei testi classici e torna a esprimersi sulle tragedie del prediletto Seneca¹⁶⁷, per attendere poi alla sua più imponente opera, le *Disquisitiones magicae*¹⁶⁸, in sei libri, che lo impegnano in una lunghissima dissertazione sulle superstizioni religiose, sulle correnti eretiche e sulle pratiche esoteriche e lo impongono come la massima autorità in materia. Diviene Dottore in teologia e, prima del suo ultimo soggiorno in Spagna, commenta il *Cantico dei Cantici*¹⁶⁹. Qui, dopo un'epitome alle *Historiae* di Livio, la sua attenzione si rivolge tutta alle *littariae sacrae* e ad una produzione di carattere esclusivamente religioso. In successione serrata vedono la luce l'*Opus Marianum*¹⁷⁰, una difesa di Dionigi l'Areopagita in risposta alla polemica

¹⁶⁵A. M. Del Río, *Ex miscellaneorum scriptoribus digestorum, codicis, & institutionum iuris civilis interpretatio accesserunt eiusdem repetitio, l. transigere C. de transactionibus, item exercitatio ad contractus, D. de reg. iuris, & epitome ex lib. 1. & 2. elementorum iuris, Cl. I. C. Ioachimi Hopperi, numquam prius edita*, presso Michel Sonnius, Parigi, 1580.

¹⁶⁶A. M. Del Río, *Florida Mariana, siue de laudibus sacratissimae Virginis Deiparae panegyrici 13. Auctore Martino Del Rio Societatis Iesu presbytero*, Anversa, presso Iohannes Moretus, Officina Plantiniana, 1598.

¹⁶⁷A. M. Del Río, *Martini Antonii Delrii ex Societate Iesu Syntagma tragoediae Latinae in tres partes distinctum*, Anversa, presso Iohannes Moretus, Officina Plantiniana, 1595.

¹⁶⁸A. M. Del Río, *Disquisitionum magicarum libri sex*, Lovanio, presso Gerardus Rivius, 1599-1601.

¹⁶⁹A. M. Del Río, *In Canticum Canticorum Salomonis commentarius literalis et catena mystica*, Parigi, presso Officina Plantiniana, 1604.

¹⁷⁰A. M. Del Río, *Opus Marianum siue De laudibus et virtutibus Mariae Virginis deiparae in quatuor partes diuisum*, Lione, presso Horace Cardon, 1607.

innescata da Scaligero¹⁷¹, un commento alle *Lamentationes*¹⁷² ed infine al libro della *Genesi* contenuto nel *Pharus sacrae sapientiae*¹⁷³.

Si chiude così la sua lunga e prolifica attività di studioso e di religioso. Muore a Lovanio nel 1608.

¹⁷¹A. M. Del Río, *Vindiciae Areopagiticae Martini Delrio contra Iosephum Scaligerum*, Anversa, presso Iohannes Moretus, ex Officina Plantiniana, 1607.

¹⁷²A. M. Del Río, *Commentarius litteralis in threnos, id est, lamentationes Ieremiae prophetae*, Lione, presso Horace Cardon, 1608.

¹⁷³A. M. Del Río, *Pharus sacrae sapientiae, quo quid contineatur pagina sequens docebit*, Lione, presso Horace Cardon, 1608.

Capitolo III

Robo de Proserpina: *analisi di una traduzione*

III. 1 *La traduzione poetica*

Quán difícil sea en tanta diferencia de números, voces, y modos de dezir, como de un idioma a otro se conocen, traduzir tan fielmente, que la traducción agrade tanto, como la obra principal, júzguelo el Sabio, a cuyas manos este mi trabajo llegare. Y si como espero le pareciere que he procedido con juyzio, y obediente a los preceptos de los Legisladores deste arte, sin desdornar el lustre, ornato, y figuras de que usó Claudiano, y valiéndome de la frasi más propia de mi lengua materna¹⁷⁴.

Con queste parole Francisco De Faría offre ai suoi lettori la traduzione del *De raptu de Proserpinae*, describe sinteticamente il suo approccio e consegna l'auspicio di aver realizzato un buon lavoro nel duplice rispetto sia dell'*ornatus* e delle figure che copiosamente informano l'epillio che della propria lingua. Le difficoltà che incontra nel suo dichiarato intento di essere fedele al testo poetico sono le tipiche difficoltà che ogni traduzione pone al proprio autore e che una poco sistematica riflessione teorica aveva tentato di affrontare e vanamente risolvere.

A partire dal XV secolo e, con ritmo sostenuto, nel XVI la letteratura europea si era attivamente impegnata nella produzione di un elevato numero di traduzioni a cui era stato affidato l'oneroso recupero della classicità greco-latina, impegno cui correva parallela l'esigenza di un dibattito critico sulle norme della pratica traduttiva. L'alta frequenza di interventi da parte degli autori stessi si relegava in prologhi e prefazioni, mentre del tutto carenti, fatta eccezione per la Francia e le organiche riflessioni di Dolet, trattazioni teoriche che organizzassero la materia di discussione. Le molteplici osservazioni, per quanto frammentarie, concorrono ad individuare in prima battuta gli aspetti del tradurre maggiormente avvertiti come problematici e a saggiare, poi, la varietà delle soluzioni proposte. Le questioni che ponevano i più ostici interrogativi

¹⁷⁴*Robo*, cit., f. 5 r.

erano legate alla traduzione poetica. Si rifletteva sulla possibilità stessa di tale traduzione, sul suo dover essere arte mimetica o creativa, sul mai risolto dilemma tra letteralità e libera parafrasi, sulla conseguente opportunità o meno di procedere di verso in verso, di parola in parola o di sentenza in sentenza, sulla necessità di stabilire norme per la transcodificazione linguistica nel rispetto dello stile che limitassero quanto più possibile l'inevitabile perdita delle specificità della lingua di partenza, sulle intraducibilità, sul sicuro dominio della lingua d'arrivo e della materia del tradurre¹⁷⁵. Le posizioni in aperto scontro rimettevano all'*ut interpretes* ciceroniano e all'*ut orator* oraziano che professavano rispettivamente l'assoluta fedeltà alla parola del testo da una parte e ai *sensa* dall'altra¹⁷⁶. Che l'esercizio traduttivo fosse rischioso e parimenti impegnativo, se non in misura maggiore, di quello creativo, è assunto ampiamente condiviso dai poeti aurei più illustri, Garcilaso per una citazione classica: «tan dificultosa cosa [es] traducir bien un libro que hacelle de nuevo». Ciò nonostante, si traduce tanto e opere di ogni genere.

La seconda metà del XVI secolo e il primo decennio del XVII, in Spagna come in Italia, sono costellati da traduzioni delle opere virgiliane, ovidiane¹⁷⁷, oraziane, dei carmi di Catullo e Marziale, delle satire di Persio e Giovenale, dei poemi di Lucano, Stazio, Claudiano, che vedono cimentarsi prima poeti come Mateo Alemán, Vicente Espinel, Fernando de Herrera, Fray Luis de León, Francisco Sánchez de la Brozas, poi Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de

¹⁷⁵Julio Cesar Santoyo, *Aspectos de la reflexión traductora en el Siglo de Oro español*, in *Historia de la traducción. Quince apuntes*, a cura di Julio Cesar Santoyo, León, Universidad de León, 1999, pp. 71-84, p. 75.

¹⁷⁶Il *fidus interpretes* da cui Orazio, nell'*Ars poetica*, invita a prendere le distanze-«nec verbo verbum curabis reddere fidus /interpretes»- a ben vedere, non si identifica con il traduttore, bensì con l'autore di un testo, destinatario dell'appello a trattare in maniera originale un argomento noto. Nasce qui, da questo equivoco interpretativo, la contrapposizione tra due distinti approcci intorno alla quale si articolerà il dibattito cinque-seicentesco sulla traduzione. Si confronti per la ricostruzione di questa *misreading* Glyn P. Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their humanist antecedents*, Geneve, Droz, 1984, pp. 55-110.

¹⁷⁷Si riportano in nota le traduzioni dell'*Eneide* e delle *Metamorfosi*, che in Italia vengono pubblicate in rapida successione: le *Trasformazioni* di Ludovico Dolce e il primo libro dell'Anguillara (1553), l'*Eneide* di Alessandro Gaurnelli (1554) e del Cerretani (1560), le *Metamorfosi* dell'Anguillara complete (1561), quelle del Meretti (1569-1571), le versioni-riscritture de Dolce, seppure postume, risalenti agli anni Cinquanta (l'*Enea* pubblicato nel 1568, l'*Achille e l'Enea* nel 1570, l'*Ulisse* nel 1573), l'*Eneide* di Ercole di Udine (1597); in Spagna l'*Eneida* di Gregorio Hernández de Velasco (1555), i *Quince libros de las Transformaciones* di Antonio Pérez Sigler (1580), le *Transformaciones de Ovidio* di Sánchez de Viana (1589).

Villegas, Francisco Medrano, Juan de Jáuregui, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, di volta in volta chiamati a confrontarsi con metri, sintassi e lessici la cui non facile traducibilità genera una vasta gamma di soluzioni. Endecasillabi sciolti, ottave, terzine incatenate soprattutto per i grandi poemi, ma non solo, strofe di varia lunghezza (*sáfica, alcaica, asclepiadeas, alirada, sexeto-lira*) che ospitano combinazioni di quinari, settenari ed endecasillabi a testimoniare la tensione ad avvicinare quanto più possibile il testo d'arrivo a quello di partenza.

Decisamente dominante l'infedeltà nel rapportarsi alle imponenti opere della classicità, si fa meno disciplinato l'intervento dell'autore, che muove da una complessa struttura narrativa e la altera inevitabilmente o a causa della dilatazione connaturata alla diversità del metro volgare, o, in maniera più invasiva, con l'innesto di contenuti allotri, finendo col produrre, piuttosto che una traduzione, una riscrittura. Nel testo confluiscono interpretazione e intervento delucidatore, *amplificatio* esplicativa e commento si intrecciano ai versi. La lettura allegorico-morale, l'allusione al contesto storico, le apostrofi a destinatari privilegiati non sempre rispettano i confini del paratesto, fanno irruzione senza che la voce dell'autore ne espliciti la paternità. Soggiacente è la volontà di rendere fruibile la narrazione ad un pubblico più ampio, che meglio la comprenda e la gradisca, percependola più prossima al gusto poetico corrente e al suo tempo. Il confine tra traduzione e riscrittura imitativa si mostra molto labile nella prassi come nella definizione teorica¹⁷⁸.

La tradizione delle «belle infedeli» è però lontana dal *Robo*, per una precisa e personale scelta di Faría che conterrà, sempre nei limiti imposti da una traduzione, i propri interventi nel rispetto della lettera del testo.

III. 2 *Il Doctor Francisco De Faría e l'Accademia di Granada*

Chi era Francisco De Faría? Poco si conosce dell'autore granadino, nato presumibilmente nella seconda metà del XVI secolo. Gli unici documenti di cui si è in possesso sono alcuni suoi componimenti poetici che, soli, possono suggerire un profilo. Oltre al *Robo de Proserpina* e ad un *romance* che compare nella *Poética Silva*, è possibile raccogliere una manciata di componimenti,

¹⁷⁸Gabriele Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp.23-56.

sonetti e *décimas* in buona sostanza, che potrebbero contribuire a delineare la figura di questo uomo di lettere.

Dal frontespizio della traduzione si apprende l'origine granadina, ma è sufficiente sfogliare un solo *folium* per acquisire una nuova informazione presente sia nell'approvazione che nella licenza ottenute quest'ultime nel 1603, da parte dei funzionari reali: Faría è «canónigo de la santa Yglesia de Málaga», ma non per lungo tempo. In un fascicolo a stampa, costituito da tre *folii*, inserito in un manoscritto della Biblioteca Nacional di Madrid, si legge:

«Por el dotor Faria, canónigo dotoral de Almería, sobre el canonicato de la Santa Iglesia de Málaga, de que está despojado» e poco più avanti a chiarire «Ya aunque resuellen algunos Doctores, que no obstante la facultad dada al Comissario, remitiendo el negocio a su conciencia, puede acudirse al superior para que reforme qualquier exceso, error o agravio que huviere hecho, por lo menos es cierto, que en el interin pudo el Obispo executar lo que proveyó, y meter en posesión de la prebenda al Doctor Faría, porque el recurso al superior, en los casos cometidos a la conciencia del Obispo, por especial delegación o rescripto, no se entiende quanto al efeto suspensivo, solamente quanto al devolutivo [...] Consta pues por los autos que el Obispo de Málaga, informado de los requisitos necesarios dio la canonica institución al Dotor Faría: y también mandó que se le dicesse la posesión, y le introduxo en ella, y fue poseedor tres meses continuos, y al cabo deste tiempo, ciertos enemigos suyos, del mismo Cabildo, acudiendo a la Cámara, obtuvieron cédula, para que fuesse nuevo informante»¹⁷⁹.

Dunque, non se ne conoscono i motivi, eppure va registrato che Faría, contrastato da poteri avversi, è costretto ad abbandonare Málaga e trasferirsi ad Almería. Compare infatti in due opere successive alla pubblicazione della traduzione, come canonico della suddetta chiesa. Per gli autori di queste compone versi laudatori, collocati sovente in apertura. Omaggia Francisco de Bermúdez de Pedraza, autore di *Antigüedad y excelencias de Granada*¹⁸⁰ con un sonetto:

Detienese en tu rostro el peyne apenas,
ioven discreto, y muestras que encanece
tu ingenio ya, pues de Granada ofrece
la primitiva fundación y almenas.

¹⁷⁹Augustín Collado del Hierro, *Granada, poema en octavas*, ms. 3537, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 446-48, cit. al f. 447 v.

¹⁸⁰Francisco de Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, presso Luis Sánchez, 1608.

Su venerable historia, cuyas venas,
tu mucha erudición rejuvenece,
con nuevo ser que arrastra me parece
del tiempo, y del olvido las cadenas.

Iano que las passadas y presentes,
glorias de nuestra patria viste, y miras,
que premio esperas por tan grave historia.

Ay premios de lisonjas, y mentiras,
premios de invidia con agudos dientes,
raros Mecenas, y pequeña gloria

così come Diego Messía de Contreras nel poco posteriore, *Sumario sobre la sentencia arbitraria que los Caballeros hijosdalgo de la ciudad de Úbeda tienen*¹⁸¹:

La lengua vil del maldicente infame,
pica el honor y mancha la pureça
del mejor nombre y la mayor nobleça
que palma ilustre, o que laurel enrame.

Aunque la fama lo combide, y llame
ingrato huye su inmortal belleza
el tiempo descortés, cuia aspereza
no ay mal que olvide ni virtud que ame,
vos solo sabio a tanta injuria opuesto
con Pluma eternamente vividora
tanto avys la Arbitraria engrandecido
el noble, a quien tocó, su sangre adora,
riendala inmortal, corre dispuesto
a vencer lenguas, tiempo, muerte, olvido.

Ancora due sonetti elogiativi destinati agli autori di due opere molto distanti tra loro, ma dotate entrambe di ampio respiro e di uno spiccato intento tassonomico: da un lato la traduzione *Theatro del mundo y del tiempo* dell'opera di Giovanni Paolo Galluci, noto cosmografo¹⁸²:

Labro Archimedes de Christal luciente
con arte tal, y ciencia tal, fu Esphera,

¹⁸¹Diego Messía de Contreras, *Sumario sobre la sentencia arbitraria que los Caballeros hijosdalgos de la ciudad de Úbeda tienen*, Granada, presso Martín Fernández, 1613.

¹⁸²Giovanni Paolo Galluci, *Theatro del mundo y del tiempo*, tradotto de Miguel Pérez, Granada, presso Sebastian Muñoz, 1606.

que si Phebo en su ecliptica andubiera,
gozara nuevo Occaso y nuevo Oriente,
considérola Iove atentamente
y dixo assí, no es de sufrir que quiera,
juyzio mortal de lo inmortal que espera
juzgar los cursos y admirar la gente,
con más embidia y más temor juzgara
docto varón si viera vuestra obra,
digna de un Astro de alavança eterna,
dalda al a luz y vease a la clara,
que ni Archimedes en industria os sobra
ni se os el cielo que os governa

dall'altro le *Tablas poéticas* di Francisco Cascales¹⁸³ a cui dedica i seguenti versi:

Náufraga, y con recelo de irse a pique
Cascales vio nuestra Española Musa,
clamar turbada, y esperar confusa
sin quien remedio a su naufragio aplique.

Ya yo (dize) acabé, este mar publique
mi fin, que al fin con el morir se excusa
la nota que incurrí, por ser difusa
a estrañas voces, frases de alambique.

No lo permita Apolo, el buen Cascales
dixo, que acabe assí tu deidad santa,
sálvate en essas tablas Musa mía,
sus tablas le arrojó, y su sciencia es tanta,
que sustentada en fundamentos tales
puerto vino a tomar la Poesía.

Chiudono questa veloce rassegna le *quintillas* dedicate a Pedro de Santa María per la pubblicazione del suo *Manual de Sacerdotes*¹⁸⁴ e le *décimas* consacrate a San Nicola¹⁸⁵ in occasione del *certamen* poetico tenutosi nella città

¹⁸³Francisco Cascales, *Tablas poeticas*, Murcia, por Luis Beros, 1617.

¹⁸⁴Pedro de Santa María, *Manual de sacerdotes, y espejo del Christiano: que trata de la significacion de las Ceremonias de la Sancta Missa y de los Misterios de nuestra redempción, que en ellas estan encerrados*, Granada, presso Sebastian de Mena, 1598.

¹⁸⁵Lope de Vega, *Al Santissimo Sacramento, en su fiesta: iusta poetica que Lope de Vegas Carpio, y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo, y fuera del tuieron en la Parrochial de San Nicolas de la dicha Ciudad a veynte y cinco de Iunio de 1608 años*, Toledo, presso Pedro Rodríguez, 1609.

di Toledo nel giugno del 1608. Forme poetiche distinte, endecasillabo sostituito dall'ottonario, ma ancora presente e soprattutto motivo ultimo della composizione l'intento laudatorio. A Pedro de Santa María:

Ya que vuestra reverencia,
saca su trabajo a la luz
padre Fray Pedro paciencia;
que a de verlo en una Cruz,
y a de aprovar la sentencia.

Bien se que el común provecho,
tomar la pluma le a hecho,
(y la experiencia lo abona:)
pero si el juez se apassiona,
también negara el derecho.

Del vulgo los maldizientes,
son Alcaldes insolentes,
de quien ninguno se escapa:
y quando le dexten capa,
le querran mostra los dientes.

Mas no le assombren los tales
Padre, que son desiguales,
en esfuerço y presumpción,
civiles sus armas son,
aunque ellos son criminales.

Dira? Prevenisme en vano,
yo lo confieso, y es llano,
que a si dezir mal se aplican:
porque así le mortifican:
les dará padre la mano.

Y pues va a mortificar
en obra tan singular,
dira, el que fuere advertido
que el libro, con el vestido,
dize, pero no a la par.

Dize el vestido, pobreza,
la desnudez, aspereza,
la profesión, humildad,
y en el libro ay magestad,
descanso, gusto, y riqueza.

Mas ya advierto lo que passa,
todo se mude y compassa,
ya se, y sentimos los dos:
que la riqueza es de Dios

y la pobreza de casa.

La justicia distribuya,
la gloria a Dios, pues es suya,
y de a vuestra reverencia,
nuevas alas de prudencia
con que de alabanzas huya.

Que de aqueste y aquel fin
Padre resultará al fin,
ennoblecida Granada,
Málaga más celebrada
y más glorioso Coyn.

Hallaron en libro tal,
las dos tierras premio ygal,
ygal onra, y alabanza
si a Coyn por la criança,
Málaga por natural.

Y porque todo se ygual,
si un buen amor algo vale,
ni premio de mi afición,
pida a Dios en la oración
que me de su gracia, Vale.

Le *décimas* a San Nicola:

Liberal acogimiento
Nicolas santo le days
a fiesta en que vos llevays
el mayor emolumento:
devido agradecimiento
por este favor os damos,
mas apostad que provamos
los que la fiesta hazemos,
que en lo que os agradecemos
lo que desseays obramos.

Quando él que la gracia haze
con el mismo bien que ofrece,
en la honra o en gusto crece,
ya el que pide satisfaze,
merced hizo, y deuda nace:
mas no menos obligado
queda a pagar él que ha dado
que el pobre que ha recibido,
pues por lo menos ha sido

tercero del bien gozado.

Haze fiestas nuestra Fe
en vuestra casa el amor,
Cuya es la gloria mayor
de él que espera, o de él que ve
lo que es Dios, y sera, y fue?
Vos lo gozays tan sin talla,
que nuestra fuerça es escasa
para dexar satisfecho
al que nos diera su pecho
quando le faltará casa.

Si palabras y obras son
con las que el hombre agradece,
cien mil gracias os ofrece
cada lengua y corazón:
y el aventejado don
con que os pretende servir
Nicolas Santo, es venir
y su fiesta celebrar,
que no ay más que os poder dar,
ni en vos ay más que pedir.

Testimonianze di una poesia che nasce da chiare contingenze, siano esse rappresentate dalla pubblicazione di un'opera degna di nota e attenzione o una competizione letteraria. La produzione poetica di Francisco de Faría è eminentemente d'occasione. Uguale carattere è presentato dal *romance* satirico menzionato in precedenza, che chiude la *Poética Silva*¹⁸⁶, canzoniere che raccoglie in sé gran parte dell'attività poetica della ormai unanimemente riconosciuta accademia di Granada. Disegnare il profilo dell'autore del *Robo* significa, pertanto, tratteggiare i contorni di un ecclesiastico, uomo di lettere, a pieno inserito in un contesto accademico che della poesia d'occasione si nutre e vive.

Recenti e importanti contributi¹⁸⁷, nonostante l'esiguità del materiale documentale, hanno concorso in maniera significativa e massiccia a ricostruire

¹⁸⁶Poética Silva. *Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, a cura di Inmaculada Osuna, 2 voll., Córdoba e Sevilla, Servicio Publicaciones Universidad de Córdoba e Universidad de Sevilla, 2000.

¹⁸⁷Per una dettagliata ricostruzione si consultino i lavori di José Lara Garrido: *La trayectoria creativa del humanismo granadino. Poesía y prosa en los siglos XVI y XVII*, in *Clasicismo y humanismo en el Renacimiento granadino*, a cura di José González Vázquez, Manuel López Muñoz e Juan Jesús Valverde Abril, Granada, Universidad de Granada, 1996,

la fisionomia di questo nutrito gruppo di letterati che gravitavano intorno alla figura di Pedro de Granada y Venegas, membro della nobiltà granadina, «hombre de armas y letras» al servizio del re Filippo IV¹⁸⁸. Un ambiente aristocratico, al quale avevano accesso ecclesiastici e letterati, per lo più originari della città di Granada, o che in essa avevano portato a compimento il percorso di studi. Si pensi a Juan de Arjona, a Gregorio Morillo, allo stesso Faría, che vi conseguì la laurea in Teologia, a Andrés del Pozo, a Gutierre Lobo, ad Augustín de Tajada y Paez, a Mira de Amescua. Questi i nomi dei membri di maggior spicco, i cui versi riempiono le pagine di quello che José Lara Garrido ha definito un «florilegio académico»¹⁸⁹: la *Poética Silva*. Stabilire con precisione la sua datazione ha comportato delle difficoltà che la presenza di riferimenti a eventi contemporanei, e nello specifico di componimenti che li celebrano, ha aiutato a risolvere. Pur non potendo dissolvere un discreto grado di approssimazione, il processo di compilazione è stato fatto risalire al quinquennio 1596-1601 con la conseguente acquisizione del suo completamento avvenuto entro il 1602¹⁹⁰. Sconosciuti restano il compilatore, il suo intento, le circostanze nelle quali maturò il suo progetto, né tantomeno i lettori a cui si rivolgeva.

L'accademia granadina certo non rappresenta un caso isolato. Gran parte della produzione poetica della seconda metà del XVI secolo e del XVII proviene da scuole che nascono intorno a figure di rilievo che siano poeti illustri, è il caso della scuola sivigliana guidata dal magistero di Herrera, o intorno a mecenati che riuniscono intorno a sé le menti più avvertite. Lo testimoniamo i diversi florilegi che vedono la luce nel primo trentennio del Seicento: *Flores de poetas ilustres* nelle sue due parti, la prima compilata ad opera di Pedro Espinosa ne 1605¹⁹¹, la seconda di Juan Antonio Calderón nel

pp. 227-87; *Los poetas de la Academia granadina*, in *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 231-49. Prezioso il volume di Inmaculada Osuna, *Poesía y Academia en Granada en torno a 1600: la Poética Silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

¹⁸⁸Osuna, *Poesía y Academia*, cit., p. 31.

¹⁸⁹Lara Garrido, *Los poetas*, cit., p. 235.

¹⁹⁰Per una minuziosa ricostruzione di tutti i possibili riferimenti cronologici si rimanda nuovamente a Osuna, *Poesía y Academia*, cit., pp. 29-31.

¹⁹¹Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, a cura di Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación Manuel Lara, 2005.

1611¹⁹² ed il *Cancionero Antequerano*, la cui confezione viene completata da Ignacio de Toledo y Godoy nel biennio 1627-1628¹⁹³. Questi ultimi due rappresentano la più rilevante e nutrita attestazione della scuola poetica antequerana la quale, anche se spesso accostata, in virtù della vicinanza geografica, alla città di Granada, coltiva un diverso approccio ai classici e opera scelte stilistiche differenti¹⁹⁴.

Tornando alla *Poética Silva*, va sottolineato come non si tratti di una semplice raccolta della produzione poetica di autori strettamente legati all'accademia, ma di un'antologia fortemente selettiva e redatta secondo un criterio ordinatore unitario, che convive con gli esiti eterogenei che inevitabilmente una collezione miscellanea esibisce. La coesione che la caratterizza può essere attribuita in primo luogo a questo stretto legame con l'accademia, che la inquadra in un contesto definito; in secondo luogo e per quanto concerne aspetti formali, alla *dispositio* interna, al suo procedere per sezioni di generi, e alla coerenza stilistica che nasce dalla presenza di ricercati artifici retorici dallo spiccato carattere «culto», sua cifra peculiare.

Forte si rivela la varietà di metri e forme, generi e temi che la attraversano, la quale, se da un lato ostacola un'articolazione rigidamente sistematica, dall'altro non inficia la compattezza interna di singoli blocchi tematici di varia estensione. Paragonata ai canzonieri coevi, tale varietà appare assoggettata all'innegabile presenza di un principio compositivo, seppure debolmente applicato, che nei primi risulta del tutto deficiente. La raccolta si apre con due

¹⁹²Juan Antonio Calderón, *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, a cura di Juan Quirós de los Ríos e Francisco Rodríguez Marín, Siviglia, E. Rasco, 1896.

¹⁹³*Cancionero Antequerano*, a cura di José Lara Garrido, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

¹⁹⁴I poeti appartenenti al gruppo antequerano operano una «imitación ajustada» nei confronti dei modelli classici ed italiani. Prediligono Orazio, Virgilio ed Ovidio, Petrarca e Tasso, mentre il gruppo granadino sembra preferire la latinità tarda e Marino e Guarini. Caratterizzanti per il primo le forme poetiche italianizzanti, tra tutte la canzone, e diverse sperimentazioni che coinvolgono la *silva* e l'ottava reale costituita da endecasillabi sciolti, mentre per il secondo il *romance* e i poemi descrittivi, epico-lirici o morali in ottave, terzine incatenate e *décimas*. Ad Antequera frequente la associazione tematica tra i componimenti di del gruppo, a Granada la costituzione di cicli. Un'ultima differenza è rappresentata dai modelli della poesia satirica, la antequerana sceglie Marziale e Giovenale, la granadina la tradizione bernesca. José Lara Garrido, *Cartografía del grupo poético antequerano del Siglo de Oro*, in *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, a cura di A. Sánchez Robayna, Las Palmas, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 299-370, p. 339.

canzoni d'argomento religioso: la *Canción a Nuestra Señora* e una *Canción a Nuestro Señor*. Segue il nucleo, dal carattere marcatamente accademico, formato dai poemi dedicati agli elementi della natura, al Tempo, alle stagioni, all'Aurora, e alla Notte, in cui, alla luce della scelta della *silva* e di una ricercata tensione tra omogeneità e varietà metrica, si distaccano il ciclo degli elementi e delle stagioni. La poesia di carattere mitologico e cosmogonico lascia spazio alla eroica, che, con le sue tre canzoni, inaugura la sezione centrale, la più discontinua dell'antologia. Da questo punto in poi, solo piccole sequenze si isoleranno in una progressiva disgregazione metrica e tematica, alla quale nemmeno un criterio autoriale interviene a porre argine. Aumentano, infatti, i componimenti anonimi. Tuttavia, la prevalenza dell'endecasillabo sul verso ottonario, le riconoscibili serie di sonetti accomunati da affinità tematiche (ciò non vale per le canzoni) consentono di orientarsi. Inoltre, il ricorrere di motivi religiosi e amorosi offre la possibilità di nuovi discreti raggruppamenti, mentre la poesia d'ispirazione nazionale conferma la sua presenza marginale. La dialettica coesione-dispersione non risparmia la poesia d'occasione, ma finisce col subire una battuta d'arresto nella sezione finale con le composizioni satiriche, che, in blocco unitario, avviano il florilegio alla conclusione. Scritte da autori legati al circolo granadino ribadiscono il carattere accademico della *Poética Silva*, che sceglie di chiudersi con un ultimo omaggio alla città di Granada. Pertanto:

La articulación de la *Poética Silva* parece sintetizarse, pues, en el seguimiento de una línea ondulante de criterios que se entremezclan sin pretender un comportamiento sistemático, con excepciones de pequeños núcleos de homogeneidad, y con excepciones de estas excepciones¹⁹⁵.

Proprio di quest'ultimo blocco, insieme alla *Sátira de vicios comunes* di Morillo e la *Sátira* di Tejada, fa parte il *romance* di Faria che armonicamente vi si inserisce rispecchiando il canone di una poesia satirica dall'atteggiamento censore che sceglie i suoi bersagli tra le fila di mezzo che stratificano il tessuto sociale. Sui membri di diversi ceti e sui loro vizi si appunta l'attenzione dell'io poetico che da essi professa la sua distanza. Il tono è e permane bonario, certo pungente, mai aggressivo. È l'ironia a guidare il fare poetico, privo di una *vis* comico-grottesca immediata, spesso frutto di un registro basso, al quale lo spessore *culto* della raccolta non concede mai spazi troppo ampi. All'interno di

¹⁹⁵Osuna, *Poesía y Academia*, cit., p. 91

un sistema di valori morali comunemente riconosciuti, si dispiega la satira di *estados* che, rivolgendosi ad un personaggio-tipo, intende estendere i suoi ammonimenti all'intero gruppo sociale d'appartenenza in un ambiguo gioco tra la ripresa del comportamento del singolo e la sua dimensione generale. Sono i gradini centrali della scala sociale ad essere presi di mira, ecclesiastici, diverse categorie professionali, funzionari di corte; i più alti e i più bassi sono esclusi. È questo l'unico componimento di Faría a trovare collocazione nella *Poética Silva*¹⁹⁶. Quartine assonanzate di ottonari che, strutturate secondo un'enumerazione parallelistica¹⁹⁷, si propongono di svelare gli inganni che i rappresentanti della giustizia, della cultura, della corte, della istituzione ecclesiastica, dei valori della famiglia tessono al fine di celare la bieca difesa del proprio interesse o la soddisfazione di appetiti di varia e bassa natura. Le immagini a cui l'autore fa ricorso appaiono ben assortite seppure si concludano bruscamente in seguito ad un'improvvisa agnizione di anacronismo. Tribunali, letterati e scrivani, consiglieri di corte, sacerdoti, donne caste e vedove affrante vengono, con rapidi tocchi, cantati con una «lira» fintamente «baja» che si allontana da toni colloquiali in favore del concettismo. La struttura e la scelta del metro differenziano il *romance* dalla satira dalla linea classicista, di Gregorio Morillo che, optando per la terzina incatenata, aveva inequivocabilmente dichiarato il suo modello di riferimento.

¹⁹⁶Osuna, *Poética Silva*, cit., pp. 280-82.

¹⁹⁷Ivi, p. 244

No me denuncie a los hombres
pues para con Dios no peco,
el que oyere de mi canto
los penúltimos acentos.

Baja he templado mi lira,
a medida de mis versos,
que ya me sirve mi musa
a solas en mi aposento.

No pido atención a nadie,
que por experiencia veo
que los oyentes se compran
y todo vale dinero.

¡Ah mundo, caduco niño,
ciego monstro y rapaz viejo,
en los regalos Harpía
y en las mudanzas Proteo!

Tarde, enemigo codarde,
en tus escuelas aprendo
a dejarte como sabio,
pues te seguí como necio.

Del tráfigo de tus plazas
me subí una vez huyendo
a un templo de desengaños
y andamio de mis deseos.

Desde allí consideré
los tribunales soberbios
de los que guardan *justicia*
sin quererla *para* ellos.

Advertí junto tus reyes
los oráculos del reino,
que son para aconsejados
mas que para dar consejo.

Vi algunas varas que adornan
unos grandes Polifemos,
muy gigantes con los pobres
y con los ricos pigmeos.

Vi unos letrados que saben
más de platas que de pleitos
y ven que es la ley de Toro.
si trae dos a dos los cuernos.

Vide las plumas de escribanos,
porque las llevaba el viento,
en la tienda de interés
echarles de plata el peso.

Vide la imagen de Isis
encima de unos jumentos
que se ensachan con la honra
que no se les hace a ellos.

Vi unos ricos entonados
(en gloria estén su abuelos),
que parte en duda el que deja
mayorazgos a sus nietos.

Vi algunos pobres hidalgos
cigüeñas para sí mismos,
pues que comen de su sangre,
contándola por momentos.

Vi los coros que ilustran
canónigos reverendos
que alcazaron, sin ser magos
lo que no Simón con serlo.

Vide unos mercaderazos
muy metidos de pescuezo
que le ponen a la usura
capa de aprovechamiento.

Vide amistades de primos
que pasan de lo que es bueno,
sin ver que amor no se rige
por leyes de parentesco.

Vide alguna castidad
guardada, a pesar del tiempo,
que en manos de la ocasión
dejó la mitad del premio.

Vide casados celosos
entre algunos tan sinceros,
que su imagen lidia el vulgo
y su[s] nombres goza el cielo.

Vide Penélopes castas
sin lealtad con sus griegos,
más por falta de telares
que por sobra de riquebros.

Yo vide recién viuda
con su monjil largo y negro
llorar al triste marido
porque no murió más presto.

Vide astrólogas donzellas
que presumen, por lo menos
(por escribanos los suyos)
leernos los pensamientos.

Vide más; no vide más.
Baste lo dicho, instrumento,
que verdades tán sin liga

son monedas de otro tiempo.

Il nome di Gregorio Morillo può ancora una volta essere accostato a quello di Faría per la traduzione che, insieme a Juan de Arjona, realizzò della *Tebaide* di Stazio. Maturate nel fecondo ambiente dell'accademia, a entrambe le traduzioni non fu concesso di entrare a far parte della raccolta, che pur non rifiutò di ospitare traduzioni e rifacimenti di diversi componimenti poetici. Individuare i motivi di questa esclusione risulta difficile, certo non la si può imputare alla fattura delle traduzioni, che in virtù dell'abilità dei rispettivi autori, offrirono degnamente ai lettori due alte testimonianze della latinità tarda. Anzi, la scelta di Stazio e Claudiano compiuta da parte di autori sì legati alla accademia ha corroborato l'ipotesi di una sua maggiore vicinanza a modelli classici argentei e un conseguente allontanamento da quelli aurei che avevano costituito un punto di riferimento costante nel secolo precedente e che saranno ancora dominanti per il gruppo antequerano¹⁹⁸.

III. 3 *Il paratesto*

Per avviare l'analisi della traduzione si faccia ora ritorno alle parole che Faría rivolge ai suoi lettori. Dopo essersi professato, secondo il più classico dei *topos* d'esordio, quello della modestia, semplice traduttore e auguratosi che ingegno più alto possa completare il poema che Claudiano lasciò incompiuto, esprime la sua personale valutazione del lavoro realizzato, rivelando la motivazione che lo animò. Perché la sua traduzione non fosse inutile:

¹⁹⁸Publio Papinio Stazio, *Tebaida*, traduzione a cura di Juan de Arjona e Gregorio Morillo, Madrid, Sucesores de Hernando, 1915; Pere-Enric Barreda Edo, *Studia Statiana: estudios sobre la tradición española de la Tebaida de Estacio*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1992; *Una interpolación de Juan de Arjona a su traducción al castellano de la Tebaida de Estacio*, in *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Edición Clásicas, 1994, vol. III, pp. 357-63; *Notas sobre la tradición textual de la Tebaida de Arjona*, in «Cuadernos de Filología Clásica», 8 (1995), pp. 255-79; *Los traductores de la Tebaida de Estacio: Juan de Arjona y Gregorio Morillo*, in «Anuari de Filologia. Sección D. Studia Graeca et Latina», 18, 6 (1995), pp. 37-62.

quise exornar con dos sentidos alegóricos, uno moral, que pongo al principio de cada libro y traduxe de Italiano el otro natural, que pondré al fin de la verdadera historia: y este dio ocasión a la ficción poética, a que Claudiano se aplicó, y yo ofrezco traduzida.

È nelle interpretazioni del mito di Proserpina, evemerista, naturale ed allegorico-morale, che risiede l'autentico valore della sua opera. Rivela di averle tratte «de Italiano», attendendo così a un doppio lavoro di traduzione per testo e paratesto. Prima di svelare la fonte, è opportuna una digressione.

Pratica diffusa era quella di incorniciare le traduzioni di *fabulae* mitologiche in una delle stratificate interpretazioni che il mito da loro prescelto aveva ricevuto nel tempo¹⁹⁹. La traduzione stessa spesso non rappresentava altro che un pretesto per veicolare precisi significati²⁰⁰ e insegnamenti morali²⁰¹, a partire dall'età medievale sino, e con rinnovata forza, all'età controriformistica (questi addirittura si integravano con il testo poetico, ma non è il caso del *Robo*).

Il ratto di Proserpina da parte di Plutone, re dell'Inferno, godeva di numerose versioni, che facevano capo a distinte tradizioni: la attica, la siciliano-

¹⁹⁹L'opera d'arte in generale, nello specifico la ricezione del mito, è determinata dalle sue interpretazioni, che variando da situazione a situazione, da orizzonte ad orizzonte di comprensione, gli attribuiscono significati, o semplicemente sfumature, sempre nuovi. L'obiettivo ultimo è la *fusione di orizzonti*: il passato grava sul presente e il presente modella il passato. Ogni epoca interpreta necessariamente a modo proprio, guardando a quella tradizione che essa ha interesse di comprendere e nella quale si sforza di capire sé stessa. Si confronti Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 312-57.

²⁰⁰«Il mito rappresenta uno strumento essenziale per porre e scandagliare problematiche esistenziali. Permette l'esplorazione del rapporto dell'uomo con la natura, con la società e con il suo essere mortale. Le figure che lo popolano simboleggiano le grandi categorie esistenziali che da sempre si rivelano necessarie per comprendere la propria esperienza. Grazie a queste immagini lucide e concrete si può cogliere il mistero della vita, fermare il suo scorrere precipitoso in figure leggendarie e senza tempo che consentano di riflettere e contemplare. L'esperienza acquista forma, chiarezza e coerenza, proprio perché può essere messa in relazione con gli illustri modelli raccolti nel bacino dell'esperienza archetipica: il mito, appunto», Charles Segal, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle «Metamorfosi»*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 17.

²⁰¹Alla galleria dei personaggi mitici e delle loro vicende si attribuisce una chiara funzione dottrinale, la storia classica e la mitologia somministrano paradigmi di eccellenza: «La historia y la mitología clásicas adquieren valor de ejemplaridad», Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 105-06.

alessandrina, la orfica²⁰². La più antica codificazione risaliva all'*Inno omerico a Demetra*, alla quale si giustapponevano i frammenti orfici e le molteplici riscritture, tra cui la ovidiana, nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti*, e la claudiana, che avevano di certo contribuito a arricchire la vicenda mitica di nuovi elementi. Essa narrava della disgraziata vicenda di Proserpina, giovane fanciulla, figlia della dea Cerere e del dio Giove, rapita dal sovrano infero. Queste le costanti, mentre significative varianti interessavano le cause del rapimento, il sito dove aveva avuto luogo, l'intervento complice di altre divinità, la peregrinazione di Cerere in cerca di Proserpina ed episodi ad essa legati.

Si parta dall'epillio di Claudiano, nel quale si incontra dapprima Plutone che, scoprendosi improvvisamente unico tra gli dei ad essere privo dell'amore e della compagnia di una consorte, adirato, minaccia di muovere guerra al fratello Giove. Mentre le Parche preoccupate convocano Mercurio perché prontamente lo informi, è pronta a spiccare il volo verso la Frigia, Cerere, figlia della dea Cibele e madre della sola Proserpina, che, per proteggere, aveva affidata alla custodia di Elettra, fida nutrice, e dell'assolata Sicilia. Il sovrano celeste intimorito sceglie Proserpina quale futura sposa di Ade e, con l'aiuto di Venere, pianifica il rapimento. La fanciulla trascorre le pudiche giornate dedicandosi al canto e al ricamo. Ingannata dalla dea, accompagnata da Minerva e Diana, accetterà l'invito a raccogliere fiori e, abbandonata la sua sicura dimora, cadrà vittima di Plutone. Cerere, tormentata da sogni premonitori che le mostrano la figlia in catene, farà ritorno in Sicilia, dove scoprirà la sua sventura. Mai dovrà conoscerne il responsabile, Giove ha ordinato, dei compresi, di non rivelare il nome del rapitore. Disperata, si metterà vanamente e instancabilmente sulle tracce della figlia perduta. In questo perenne vagare diffonderà l'arte della coltivazione e della semina alle genti che incontrerà sul suo cammino²⁰³.

²⁰²María Dolores Castro Jiménez, *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Tesi dottorale diretta dal Prof. Vicente Cristóbal López, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 47-48.

²⁰³Il carattere incompiuto del *De Raptu Proserpinae* impedisce che questo nucleo narrativo del mito sia sviluppato. La narrazione si interrompe proprio nel momento in cui Cerere intraprende il viaggio, ma le parole pronunciate da Giove nel discorso agli dei profetizzano la lauta ricompensa che la dea offrirà a chi le svelerà il nome del rapitore: insegnerà a seminare e raccogliere i frutti della terra, *DRP*, III, vv. 50-54: «per mare, per terras auido discurrere luctu/decretum, natae donec laetata repertae/ indicio tribuat fruges, currusque feratur/ nubibus ignotas populis sparsurus aristas/ et iuga caerulei subeant Actaea dracones».

Il poeta alessandrino introduce un importante elemento di novità: l'ira di Plutone e il suo proposito di guerra. Il consenso di Giove è presenza fissa sin dall'*Inno*, ma il suo intervento attivo nell'organizzazione del rapimento, il suo timore che gli Inferi possano tornare a ribellarsi appartengono all'originale rielaborazione claudiana. Anche Ovidio aveva con un Plutone inedito, soggiogato da Venere, offerto una lettura nuova. Per quanto concerne la localizzazione del rapimento, sceglie la piana dell'Etna, scartando la pianura di Nisia, prevalente nella tradizione attica, o Eleusi in quella orfica. L'intervento di Minerva e Diana, inconsapevoli complici, è ampiamente attestato. Le due divinità giocheranno un ruolo determinante nella riuscita del piano ai danni di Proserpina²⁰⁴.

È probabilmente la disperazione di Cerere e il suo peregrinare in cerca di Proserpina il nucleo narrativo del mito che ha dato origine al maggior numero di varianti. Solamente nell'*Inno* la dea è in compagnia di Ecate, mentre quasi sempre, sola brandisce delle torce infiammate, che la tradizione siciliana vuole del fuoco dell'Etna²⁰⁵. All'interno di questo nucleo trova spazio il motivo della rivelazione del rapitore e della ricompensa per l'informazione ricevuta, alluso, ma non sviluppato in Claudiano²⁰⁶. Del tutto assente l'articolato episodio eleusino che da qui scaturisce in diverse versioni²⁰⁷ e la conclusione con la catabasi di Cerere agli inferi e la sua preghiera a Giove perché Proserpina possa per sei mesi all'anno riemergere alla luce del sole. Nelle *Metamorfosi* il dio

²⁰⁴La presenza delle dee è attestata dalla tradizione siciliana da cui attingono Igino, *Fabulae*, 146: «Iovis [...] iubet eum rapere eam flores legentem in monte Aetna, qui est in Sicilia. In quo Proserpina dum flores cum Venere et Diana et Minerva legit, Pluton quadrigis venit et eam rapuit»; Stazio, *Achilleide*, I, vv. 824-26: «qualis Siculae sub rupibus aetnae/ Naidas Hennaeeas inter Dianae feroxque/ Palla set Elysii lucebat sponsa tyranni»; Valerio Flacco, *Argonautica*, V, vv. 343-47: «flore per verni qualis iuga duxit hymetti/ aut Sicula sub rupe choros hinc gressibus haerens/ Pallados, hinc carae Proserpina iuncta Dianae,/ alitior ac nulla comitum certante, priusquam/ pallauit et viso pulsus decor omnis Averno».

²⁰⁵In Cicerone, *In Verrem*, II, 4, 106: «Quam cum investigare et conquirere Ceres vellet, dicitur inflammasse taedas iis ignibus qui ex Aetnae vertice erumpunt; quas sibi cum ipsa praeferret, orbem omnem peragrasse terrarum», Ovidio, *Metamorfosi*, V, vv. 441-43: «[...] illa duabus/ flammiferas pinus minibus succendit ab Aetna/ perque pruinosas tulit inrequieta tenebras».

²⁰⁶Si vada alla nota 126.

²⁰⁷L'episodio eleusino risulta costituito dai seguenti momenti narrativi: arrivo di Cerere ad Eleusi, accoglienza da parte degli abitanti del luogo e di ospitali anfitrioni, aischrologia, rottura del digiuno, metamorfosi di Ascalabo, fallimento dell'immortalizzazione di un bambino. La sua trattazione presenta un notevole numero di varianti, cfr. Castro Jiménez, *El mito de Prosérpina*, cit., pp. 55-68.

acconsente ad una condizione: Proserpina non deve aver mangiato nulla sino a quel momento, purtroppo l'ha già infranta con dei chicchi di melograno, sette per l'esattezza, che le impediranno di riabbracciare la madre.

III.3.1 *L'interpretazione evemerista*

Così strutturato, il mito si è offerto all'interpretazione evemerista che, pur rimontando a Plutarco, l'esegesi medioevale contribuì a diffondere, nell'intento di spogliare i protagonisti del mito del loro carattere divino e assimilarli a personaggi reali, distintisi per doti e qualità eccellenti.

Autorevole il contributo della *Genealogia deorum* boccacciana, della *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* di Natale Conti e della *Philosophía secreta* di Pérez de Moya, nel traghettarla sino al *Robo*²⁰⁸.

Cerere, moglie di Sicano, re siculo, donna dal brillante ingegno, aveva approntato e diffuso l'arte e le leggi dell'agricoltura, assegnando così al popolo siciliano il primato nella coltivazione della terra e nella semina del grano. Proserpina, sua figlia, era stata rapita da Aidoneo, re dei Molossi, che appena venuto a conoscenza della sua straordinaria bellezza l'aveva desiderata. Cerere ignara dell'identità del rapitore, iniziò a cercarla, insegnando alle genti che incontrava lungo il viaggio come coltivare la terra, seminare il grano e raccogliere le messi. Ciò che accade a lei e a Proserpina, la loro storia, offrì spunto alla «ficción poética» a cui autori greci e latini diedero vita, arricchendola di elementi drammatici di maggiore forza. È Plutone, re dell'oltretomba, a rapire Proserpina, approfittando dell'assenza dalla Sicilia di Cerere che da quel momento si darà ad una ricerca disperata fino a quando non avrà scoperto l'identità del rapitore. Avendola appresa, pregherà e otterrà da Plutone che Proserpina trascorra una metà dell'anno sulla terra in sua compagnia.

III.3.2 *L'interpretazione naturale*

²⁰⁸Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, a cura di Vincenzo Romano, Bari, Laterza, 1951, vol. I, pp. 394-99; Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia, 1581; Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, a cura di Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 187-219.

Il *sentido historial* appare seguito a distanza ravvicinata dal *sentido natural*, frutto della interpretazione cosmogonica del mito, che legge nei personaggi del mito simboli della natura. Anch'essa possiede radici profonde che affondano nella tradizione filosofica stoica²⁰⁹, condivide fonti con l'interpretazione evemerista e allegorica, e, attraversando l'età medievale, offre alla modernità un mito della fertilità²¹⁰.

Cerere è l'agricoltura, Proserpina la semina²¹¹, Plutone la terra che l'accoglie, il rapimento il tempo della semina, la ricerca diligente di Cerere lo zelo che i lavoratori della terra devono mostrare nel seminarla e nel raccogliere le messi, i sei mesi che Proserpina trascorre all'Inferno corrispondono al tempo di riposo della semina, i sei mesi sulla terra al germogliare dei frutti. La volontà di Giove significa il volere supremo della Provvidenza che tutto dispone, le torce brandite da Cerere, indispensabili alla ricerca, gli strumenti dell'agricoltura necessari alla raccolta.

In questa lettura si incontra un elemento estraneo alla riscrittura di Claudiano, la significazione dei sei mesi che Proserpina trascorre negli inferi e dei sei sulla terra. La concessione di Plutone alla preghiera di Cerere non appare nel *De Raptu*. Faría sembra accogliere la tradizione letteraria che voleva Proserpina contesa, per metà dell'anno al fianco di Plutone e per l'altra di Cerere²¹².

III.3.3 *L'interpretazione allegorico-morale*

²⁰⁹Voce autorevole Cicerone: «Physica ratio non inelegans inclusa est in impiis fabulas», *De natura deorum*, II, 64, a cura di Arthur Stanley Pease, Cambridge, Harvard University Press, 2 voll., 1955-1958.

²¹⁰Castro Jiménez, *El mito de Prosérpina*, cit., p. 269.

²¹¹Molteplici letture cosmogoniche identificavano Proserpina con la Luna e le sue fasi. Accade nel commento alle *Georgiche* virgiliane di Servio, nei volgarizzamenti delle *Metamorfosi* ovidiane, nella *Genealogia* boccaciana: «quando autem [Cerere] ex Jove Proserpinam parit, tunc Terra est, ex qua primo Proserpina, id est luna nascitur, secundum opinionem eorum, qui ex terra omnia creata arbitrati sunt, seu potius ideo credita est Luna Terre filia, quia, dum ab inferiori hemisperio ad superius ascendit, visum est prescis eam ex terra exire, et sic illam Terre dixere filiam», cit., p. 397.

²¹²La preghiera di Cerere e la conseguente concessione da parte di Plutone è presente nelle riscritture ovidiane del mito, anche se, già nell'*Inno omerico a Demetra*, Cerere era riuscita ad ottenere che la figlia trascorresse due terzi dell'anno in sua compagnia e il restante tempo negli inferi.

Un discorso a parte va, invece, affrontato, per quanto riguarda l'interpretazione allegorico-morale. Diversa è innanzitutto, la collocazione, come nella fonte, prima di ogni libro. Separata dai *sentidos* che la precedono, si affianca al testo poetico e ne orienta la lettura, dal momento che intrattiene con esso un rapporto più stretto. Mentre le interpretazioni evemerista e naturale si articolavano intorno alla codificazione, se si può azzardare, canonica del mito, l'allegorico-morale si attiene alla riscrittura di Claudiano, significando ogni elemento narrativo che la caratterizzava, nel chiaro e determinato proposito di impartire un insegnamento, ammonendo con decisione gli errori commessi dai personaggi della vicenda mitica e rimarcando le azioni corrette.

Nel primo libro Plutone viene identificato da Faría con il prototipo di un uomo ricco e superbo, mosso dal solo intento di conquistare l'oggetto desiderato, le Parche, che intervengono a frenare i suoi propositi di guerra, con la forza divina che si oppone all'umana. Mercurio, messaggero di pace, avvalora l'importanza di un intervento pacificatore e scaltro nella risoluzione dei contrasti, Giove è la divina Provvidenza che guida i destini umani verso mete che gli stessi uomini ignorano nella persecuzione di desideri bassi che distolgono da giusti percorsi. Proserpina, fanciulla dal virgineo candore, dedita alle attività domestiche, simboleggia la buona educazione alla quale vanno formate le figlie e che le madri sono tenute ad impartire. L'assenza di Cerere, durante la quale è avvenuto il rapimento, viene aspramente condannata al fine di ammonire le madri a seguire con diligenza la maturazione delle proprie figlie, che non ancora capaci di badare a sé stesse, potrebbero affidarsi a persone disinteressate alla preservazione del loro onore su cui solo la madre è chiamata a vigilare. Venere, strumento provvidenziale nelle mani di Giove, è simbolo del volere e dell'amore divino.

Nel secondo libro la trama evolve, nuovi personaggi entrano in scena portatori di nuovi significati. La fiducia che Proserpina ripone in Venere rappresenta la fragilità delle giovani fanciulle incapaci di riconoscere una cattiva compagnia. L'abbandono del nido domestico conferma quanto facilmente si lascino attrarre da piaceri ingannevoli e, disobbedendo alle regole imposte dai genitori, possano pericolosamente andare incontro a eventi rovinosi. L'intervento, in fondo complice, di Minerva e Diana, non è oggetto di repressione né approvazione. L'attenzione è per la loro opposizione a Giove, nessuna sapienza né potenza umana è in grado di ostacolare il volere divino. Plutone intenerito dal pianto di Proserpina ribadisce la forza dell'amore a cui non c'è forza, ingegno, virtù che non si sottometta. Con la sospensione delle

pene infernali per la celebrazione delle nozze tra Proserpina e Plutone si intende che nessun sovrano deve essere mai tanto severo da non mostrarsi clemente nei momenti di giubilo.

Il terzo libro si apre con il concilio divino. Giove annuncia a tutti gli dei l'unione di Proserpina e Plutone da lui voluta. È giusto che un sovrano renda partecipi delle sue scelte i consiglieri che lo affiancano e da lui eletti, così come il consenso che questi devono alla sua decisione una volta comprese le motivazioni. L'ordine che Giove impartisce di non rivelare il nome del rapitore va assolutamente rispettato in quanto la custodia del segreto di stato rientra nei doveri di un ministro. Le visioni che profetizzano a Cerere la disgrazia di Proserpina sono rivelatrici del peccato commesso e dell'infrazione alle legge morale. Il sommesso rimprovero di Elettra a Cerere richiama le madri ai loro doveri di sorveglianza, mettendole in guardia dall'abbandonare le proprie figlie e esporle al rischio di affidarsi a persone che non hanno su di loro autorità né tantomeno ne hanno a cuore l'onore. Il vagare disperato di Cerere simboleggia la volontà di penitenza che il peccatore è giusto che nutra in seguito all'errore commesso.

Basta una rapida occhiata all'esegesi medioevale per avere la certezza che Faría se ne disinteressi in maniera completa. Il fatto che essa avesse elaborato la sua visione allegorica a partire dalla trattazione ovidiana aiuta a comprendere le ragioni di questa distanza. Sono i versi delle *Metamorfosi* a consegnare il mito di Proserpina all'esigenza di diffonderlo. Si pensi alla copiosità dei commenti al poema ovidiano, ai volgarizzamenti, a Arnolfo d'Orléans, Giovanni di Garlandia, Gianni del Virgilio, all'*Ovide moralisé*, all'*Ovidius moralizatus*²¹³ per quanto autorevoli, lontani dalla fonte e di conseguenza da Faría stesso, che sembra dismettere i panni di ecclesiastico, rifiutando di scorgere dietro il volto delle divinità del mito simboli religiosi. Cerere non rappresenta, come nell'*Ovide moralisé*, la Chiesa, né il suo insegnamento riguarda il servizio da rendere a Dio, Plutone non viene identificato con il diavolo, signore delle tenebre, né tantomeno Proserpina con l'anima irretita dai piaceri terreni. Venere

²¹³Fausto Ghisalberti, *Arnolfo d'Orleans: un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano, Hoepli, 1932; Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo XIII*, a cura di Fausto Ghisalberti, Messina, G. Principato, 1933; Ovidio, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, a cura di Giovanni Del Virgilio, Giovanni Bonsignore, Lucantonio Giunta, Giovanni Russo, Venezia, presso Cristoforo de Pensi, 1501; *Ovide moralisé: poeme du commencement du quatorzieme siecle*, a cura di C. De Boer, Amsterdam, Johannes Müller, 1915; Fausto Ghisalberti, *L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire*, Roma, Cuggiani, 1933.

non è allegoria della vita voluttuosa e del peccato né Cupido della lussuria. Il rapimento non viene letto come il momento in cui il diavolo approfitta dell'anima peccatrice per trascinarla all'inferno e la ricerca di Proserpina da parte di Cerere non allude al percorso di salvezza che la Chiesa aiuta a compiere, illuminandolo con torce sempre accese, perché le anime non smarriscano la strada, mentre i sette chicchi mangiati da Proserpina, del tutto assenti nel *DRP*, costituiscono i sette peccati capitali²¹⁴.

L'interpretazione nel *Robo* si presenta conforme ai valori della morale cristiana. Il buon governo, guidato da un sovrano leale e clemente, con i suoi ministri come con i suoi sudditi, la pudicizia dei costumi, l'importanza di una sana educazione e del ruolo determinante della figura materna, la potenza del sentimento amoroso, a cui ogni forza umana e divina si sottomette, queste le immagini portatrici di significati positivi.

III. 4 *Il Ratto di Proserpina di Claudiano da Giovan Domenico Bevilacqua in ottava rima tradotto*

Sin ad ora si è più volte accennato, senza menzionarla, alla fonte da cui Faria ha tradotto i *sentidos* che racchiudono, a sua detta, l'intero valore dell'opera: i «sensi» storico e naturale e le allegorie che Antonino Cingale compone per la traduzione del *De Raptu Proserpinae* di Giovan Domenico Bevilacqua. Pubblicata a Palermo nel 1586 insieme a rime dello stesso autore, le allegorie si collocano in apertura di ogni singolo libro, in seguito all'ottava che ne riassume la trama, precedute da una prefazione, sempre di mano del Cingale, e dalle interpretazioni evemerista e naturale, come d'altronde nel *Robo*. L'autore grandino le ha tradotte in maniera fedele. Un frammento serva ad illustrarlo:

²¹⁴*Ovide moralisé*, cit., vv. 2882-3424, pp. 249-60.

En este siglo reynava en Sicilia Siculo, cuya muger prudentissima y de gran valor y entendimiento, llamada Ceres, del trigo silvestre, que en aquella Isla, y no en otra parte del mundo nace, quiso hazer experiencia, y sembró algunos granos, con cuydado de cultivarlos: estos a su tiempo fructificaron otros más luzidos y llenos, semejantes a su semilla: dellos hizo una massa, y describió la suavidad que tenían, y abundancia con que fructificavan, sembró más y más, y hallose instruyda de la experiencia: con la qual para la comodidad de sus gentes hizo cultivar la tierra, y que todos sus Islenos sembrassen, ellos lo hizieron, y viose, que el trigo en mayor perfección y abundancia que otra alguna simiente nació: y assí los Sicilianos fueron los primeros labradores del mundo, y de quien todas las demás naciones aprendieron, hasta que al fin el pan del trigo vino a ser alimento ordinario. La utilidad que los Sicilianos hallaron en el sembrar, y la frecuencia con que se aplicaron a la labor, experimentando que tierras fuessen más acomodadas para ello, obró que los campos se dividiessen, sobre cuya división Ceres hizo diversas leyes, que fueron las primeras a quien han imitado las que oy tenemos, y por esta razón la ciega gentilidad la adoraron por Diosa, y como a inventora de las miesses, y autora de las sagradas leyes le consagraron aquella Isla de Sicilia,

Cerere, la quale di Sicano fu moglie, donna d'accortissimo ingegno e di molto valore, volendo di tal frumento fare esperienza²¹⁵, presene alcuni granelli, li mise sottoterra i quali fecero, nascendo al tempo determinato, al frutto simile al seme, e anco più pieno. Ciò continuando a fare, e alla cultura del terreno più ogni volta attendendo, s'avvide, che 'l frumento in maggior perfettione, e abbondanza nasceva, onde dalla esperienza fatta più istruita, a più copiosamente in diverse parti dell'isola seminarlo, coltivarlo, e ricoglierlo si diede. Quindi dai Siciliani appresa primieramente quest'arte, andò di mano in mano per diverse nationi diffondendosi, le quali dalle ghiande, di che prima si nudrivano, si ridussero a far di così pretioso frutto il pane, e a usarlo per cibo ordinario, come molto più gustevole, e di molto maggiore, e miglior nutrimento. Facendosi in Sicilia, e del frutto, e del terreno per seminarlovi gran canto, vennero necessariamente a dividersi i campi; e sopra la divisione si diedero da Cerere molte leggi, le quali furon le prime, e dalle quali hebbero poi origine le altre: onde fu detta la prudente, e savia Donna inventitrice e autrice delle biade, e delle sante leggi: e reputata per ciò Dea, le fu consacrata quest'isola; come oltre agli scrittori ne fan fede le monete, o medaglie che tuttavia vi si trovano con la immagine de la una parte di essa Cerere, ornato il

²¹⁵Si riferisce al «frumento selvaggio» presente nella sola Sicilia, ovvero il grano.

como se colige de las historias antiguas, y lo muestran bien claro las monedas y medallas de aquel tiempo, en las quales a la una parte se descubre de espigas granasas, y a la otra la figura de la misma Isla.

capo di spighe di grano e con la forma dell'isola dall'altra.

Se si mettesse a confronto un numero maggiore di frammenti si conseguirebbero gli stessi risultati. L'autore del *Robo* si appropria sì, ma non acriticamente, della fonte eletta. Le interpretazioni allegorico-morali del Cingale sposano la volontà di Faría di veicolare quegli stessi significati. Ciò accade anche per un diffuso *topos* legato alla pratica della traduzione a cui fa ricorso nella sua dedica ai lettori (già parzialmente citata in apertura): «Quán difícil sea en tanta diferencia de números, voces, y modos de dezir, como de un idioma a otro se conocen, traduzir tan fielmente, que la traducción agrade tanto, como la obra principal». Lo si incontra nella prefazione del Cingale alla traduzione e alle rime del Bevilacqua: «conviene che a creder mi dia, che di molta lode sia degno chi in tanta differenza di numeri, di voci e modi di dire, che si conosce da uno idioma ad un altro, si porta traducendo, in modo che la traduttione piaccia tanto, quanto l'opera tradotta». Sa bene quando prendere le distanze da Cingale e dal suo elogio all'*amplificatio* esplicativa del Bevilacqua:

E se talora [il traduttore] lascia di servirsi dell'abbondanza, di che in alcuna clausola o periodo Claudiano si serve, vedesi già, che non per questo si rende oscuro, né diminuisce punto la sentenza di quello, sì come dove si trova da potere e dovere, per dichiarazione ampliare il parlare, ciò fa con riguardo tale che niente superfluo, o alieno dal testo si conosce: oltre che bene spesso quell'ampliare riesce con vantaggio più tosto, che altramente di ornamento e di vaghezza e con accrescimento di sua laude.

Faría la pratica con estrema misura in quanto contrasta con il suo fermo proposito di essere fedele quanto più possibile al testo poetico.

III. 5 «Sólo tendremos elogios para el trabajo de Faría»

Si apra, con le parole di Menéndez Pelayo, la rassegna delle valutazioni critiche elaborate sul *Robo*. Già all'indomani della pubblicazione, la traduzione del *De Raptu Proserpinae* raccoglie voci di apprezzamento²¹⁶. A lodarne il lavoro furono Cervantes e Lope de Vega, testimoni di un immediato consenso. Cervantes nel secondo capitolo del *Viaje del Parnaso*, vv. 181-89:

Este que de la cárcel del olvido
sacó otra vez a Proserpina hermosa,
con que a España y al Dauro ha enriquecido,
verásle en la contienda rigurosa
que se teme y espera en nuestros días,
culpa de nuestra edad poca dichosa,
mostar de su valor las lozanías;
pero ¿que mucho, si es aqueste el docto
y grave D. Francisco de Farías?²¹⁷

Lope de Vega nel libro XIX della *Jerusalén Conquistada*:

Antonio Ortiz con amoroso engaño
renueva el docto Herrera la memoria,
Rioja, proprio en el idioma extraño,
dilata la Romana y Griega historia:
y tú por verdes años, desengaño
de que merecen su debida gloria,
roba a Claudiano su laurel, Faría,
pues ya su Proserpina te confía²¹⁸.

²¹⁶Si tralascia in questa sede il *corpus* di componimenti che introducono e siglano il *Robo*, secondo il consolidato costume di salutare un'opera con sonetti e *décimas* elogiative. Esclusa la dedicatoria al Duque de Sessa, un'estesa composizione in *décimas*, si tratta con esattezza di tre sonetti e una *décima* singola in apertura e di due composizioni, una in *décimas* ed una in sestine in chiusura della traduzione. I seguenti versi sono ritagliati dall'omaggio del «Licenciado Don Tomás de Córdova y Contreras» e offrono una sintesi delle lodi a Don Francisco de Faría: «Y esta estraña diferencia/ reduzirla a concordancia/ desterrando la ignorancia/ multiplicando la ciencia/ se deve por exelencia/ a esse ingenio soberano/ que al Español Claudiano/ nos le ofrece en Español,/ ya Proserpina haze sol/ de nuestro Meridiano». Di tutt'altra rilevanza, perchè svincolate da toni encomiastici, le parole con cui, nell'*Entrada* dell'*Al Santissimo Sacramento, en su fiesta: iusta poetica que Lope de Vegas Carpio, y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo*, cit., Baltasar Elisio Medinilla testimonia la risonanza di cui godette la traduzione: «Faría, que hoy a Claudiano/ salva del olvido y muerte», f. 14 v.

²¹⁷Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, a cura di Miguel Herrero García, Madrid, CSIC, 1983, pp. 498-99.

Da subito viene riconosciuto valore alla traduzione. Cristallino l'intento elogiativo dei due interventi, che trattiene dal considerarli a pieno attendibili. Più severa e ponderata la critica postmoderna che produce due solo contributi, seppure notevolissimi. Menéndez Pelayo nella sua *Biblioteca de traductores españoles* è il primo a offrire notizie sulla figura di Francisco de Faría e a esprimersi sulla sua traduzione:

Faría tradujo un original de perverso gusto: por eso no es de extrañar que a la traducción hayan pasado los resabios del texto latino. La hinchazón, la excesiva pompa, el tono retumbante, todos los defectos, en fin, de la extrema decadencia se hallan fielmente reproducidos en la copia. Y no debió hacer obrado el intérprete de otra manera, so pena de desfigurar la obra que traducía. [...] Nosotros sólo tendremos elogios para el trabajo de Faría. Aparte de ciertos rasgos culteranos que a veces añade a los grandes defectos del poeta latino, la versión presenta todos los méritos que podía tener, el tono brioso y robusto, la elocución limpia y correcta, la versificación gallarda y sostenida, aunque rítmicamente poco variada²¹⁹.

Un giudizio in buona sostanza positivo, i *defectos* evidenziati dallo studioso vanno ricondotti al testo di partenza più che alle inabilità dell'autore granadino (si tornerà più avanti su queste segnalazioni).

Cossío, nelle sue *Fábulas mitológicas* è di tutt'altra opinione e muove dal presupposto contrario. Per quanto breve, anche il suo intervento riconosce alla traduzione un innegabile merito poetico e, rispetto al poema, una «mayor y feliz halgura», ma la ritiene ben lontana dalla «elegante serenidad» dello stile di Claudiano. Le attribuisce un'intenzione artistica, come quella dei dipinti di Rubens dal tema affine. Non lo smentisce l'«aire barroco» delle «valientes estrofas» di Faría. Il critico parla di *barroquismo* in relazione esclusivamente a temi e immagini ed esclude che lo stile della traduzione possa aver preludiato ai grandi poemi gongorini²²⁰.

In questo gioco di contrasti si inseriscono i recenti contributi di Lara Garrido e José María Micó. Il primo confuta in più punti gli interventi che lo hanno preceduto. Innanzitutto parla di «recreación barroquista», non solo per

²¹⁸Lope de Vega, *Obras completas, Poesía*, a cura di Antonio Carreño, vol. III, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002-2005, p. 789.

²¹⁹Marcelino Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles*, vol. II, Santander, CSIC, 1952, pp. 51-54.

²²⁰José Maria de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 106-09.

quanto riguarda la riprodotta ricchezza descrittiva del modello. Faría, oltre a vivificare il pittoricismo cromatico, «se adelanta a más de un rasgo del Góngora mayor» nel comporre ottave sostenute e dalla rilevante varietà ritmica²²¹. Il secondo ravvisa la copiosa presenza di espressioni che potrebbero considerarsi tipicamente gongorine se non fossero che il risultato di una traduzione rispettosa. Micó riconosce in Faría un traduttore molto attento alle evoluzioni lessicali e sintattiche della lingua poetica del suo tempo. Adopera sì cultismi ampiamente attestati, ma si apre allo stesso tempo a innovazioni audaci quando procede nella loro rifunzionalizzazione o quando costruisce iperbati che superano per la violenza quelli herreriani. La conclusione a cui giunge lo studioso apre uno scenario d'estremo interesse: la traduzione avrebbe accorciato la distanza tra la lingua poetica di Herrera e quella di Góngora, rendendo meno brusca la rottura operata dalla *nueva poesía* e indulge nella suggestione che durante la composizione del *Polifemo* e delle *Soledades* riecheggiassero nella memoria del poeta le soluzioni espressive del *Robo de Proserpina*²²².

III. 6 *La traduzione di Francisco de Faría*

Un'ultima considerazione preliminare. Faría nel tradurre il *De raptu* opera un'importante esclusione; elimina le prefazioni al primo e al secondo libro²²³. Claudiano racchiude in esse lo spazio privilegiato della riflessione poetica. Nella prima, d'apertura all'intero poema, «l'*inventio* dell'arte nautica, già eletta da Orazio, Seneca e Valerio Flacco a paradigma dell'audacia dell'ingegno umano, assurge ad allegoria della composizione del *DRP*»²²⁴, mentre la seconda istituisce un paragone con la potenza del canto orfico e con le imprese erculee, indirizzando il *DRP* a Fiorentino, il cui operato aveva dato nuovo impulso a comporre poesia d'ispirazione pacifica. Nel *Robo* dunque scompaiono questi brani testuali d'impronta metaletteraria. Spetta ad una ottava di argomento e ai

²²¹José Lara Garrido, *Del Siglo de Oro*, cit., pp. 243-44.

²²²José María Micó, *Verso y traducción en el siglo de Oro*, in «Quaderns, Revista de traducció», 7 (2002), pp. 83-94.

²²³Numerosi testimoni aprono il terzo libro per errata interpolazione con la prefazione al *Panegyricus dictus sextu consulatu Honorii*.

²²⁴Claudio Claudiano, *De Raptu Proserpinae*, a cura di Marco Onorato, Napoli, Loffredo editore, 2008, p. 171.

sentidos alegóricos presentare i rispettivi libri. Si tratta certo di una scelta consapevole da inquadrare nel fine moraleggiante della traduzione. La lettura va orientata, una sintesi rapida introduce alla materia poetica, mentre l'*interpretatio* strategicamente, collocata sulla soglia, ne guida la comprensione.

Nella traduzione si scorge limpido l'intento di «ajustar lo traducido al estilo de la época»²²⁵, uno stile culto, che, nel *Robo*, lasciata alle spalle la tradizione rinascimentale, preannuncia la *nueva poesía* barocca, anticipandone soluzioni che saranno di lì a poco perfezionate. Così come lo stile dei poeti antequerano-granadini è stato definito «pregongorista», perché improntato all'«acumulación, intesificación, artificio o erudición»²²⁶, la lingua poetica del *Robo*, dal momento che ne condivide

enumeraciones de diversa extensión, adjetivación constante, complicación de las estructuras oracionales, principalmente mediante construcciones de participio o gerundio y proposiciones de relativo o circunstaciales, utilización de perifrasis, conjunción de sinonimis o casi-sinominis, con frecuencia binarias o ternarias²²⁷,

può essere a giusta ragione collocata tra l'estetica manierista e le *novedades* gongorine. Ogni sua scelta va ricondotta al deciso perseguimento del suddetto intento: l'ottava, l'uso dell'endecasillabo, la sua costruzione, la modellazione delle strutture sintattiche, l'adozione di un lessico imbevuto di cultismi offrono a Faría l'opportunità di additare, seppure ancora acerbe, soluzioni che giungeranno presto a maturazione.

III.6.1 *La scelta dell'ottava*

Faría sceglie l'ottava per la sua traduzione. A partire dalla egloga terza di Garcilaso essa aveva stretto un forte legame con la poesia narrativa e con la materia mitologica. Nelle traduzioni aveva però conosciuto l'affermazione nella seconda metà del XVI, perché le si preferiva l'endecasillabo sciolti, un'affermazione graduale in quanto le prime traduzioni che la scelgono sono solite alternarla ancora a endecasillabi sciolti o ad altre forme metriche. Accade

²²⁵María Dolores Castro Jiménez, *De raptu Proserpinae de Claudiano en la traducción de Francisco de Faría*, in *Actas del VII Congreso español de Estudios clásicos*, vol. III, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 433-39, p. 439.

²²⁶Osuna, *Poesía y Academia*, cit., p. 206.

²²⁷Ivi, p. 237.

rispettivamente nell'*Eneida* di Hernández de Velasco dove all'endecasillabo sono affidate le parti narrative e all'ottava i discorsi e nella traduzione delle *Metamorfosi* di Sánchez de Viana che utilizza allo stesso modo l'ottava e opta per la terzina incatenata al posto dell'endecasillabo sciolto²²⁸.

Uguale destino di progressiva affermazione condivise l'ottava italiana nelle traduzioni cinquecentesche, fino a giungere a spodestare l'endecasillabo sciolto che aveva, nella prima metà del secolo, raccolto consenso unanime, in quanto ritenuto il verso maggiormente adatto a trasporre l'esametro in volgare. Una delle cause va certamente ricercate nella volontà di rendere fruibili ad un pubblico più ampio le opere della classicità che l'ottava assimilava ai poemi *in primis* epico-cavallereschi. Il loro modello si impone, infatti, con forza, in particolare il *Furioso*, il cui successo editoriale fa nascere nei gusti di un pubblico sempre più avido il bisogno di ritrovare i classici antichi nella sua stessa forma²²⁹. La sapiente capacità, che l'ottava ariostesca mostra nell'accogliere al suo interno descrizioni, similitudini, enumerazioni, intensità liriche, ricercati artifici retorici insieme all'agilità nell'articolare narrazioni ampie, la eleggono a forma metrica privilegiata.

A definirla propriamente, nelle sue origini e nella configurazione caratteristica, le parole di Herrera:

Sin duda alguna fue autor de las estanzas o rimas otavas Juan Boccaccio, y el primero que con aquel nuevo y no usado canto celebró las guerras. [...]. Después comenzó Angelo Poliziano a vestir estas rimas de las flores latinas, hasta que el Ariosto las hizo merecedoras de su canto y las puso en perfección. Estas, por explicarse en ocho versos y comenzar y cerrarse en ellos la conclusión y sentido del argumento propuesto o narración, se llaman del número de ellas otava rima, y se responden alternadamente desde el primero hasta el sexto verso en las voces postreras, que se terminan semejantemente, y los dos restan, que perfeccionan y acaban el sentido, y por eso se llaman la llave en toscano, tienen una mesmas cadencias, diferentes de la primeras²³⁰.

²²⁸José Manuel Martos e José María Micó, *Góngora y el arte de la octava: entre el Polifemo y el Panegírico*, in *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, a cura di Juan Matas Caballero, José María Micó e Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 189-205, p. 192.

²²⁹Daniel Javitch, *Ariosto classico*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 127-28.

²³⁰F. de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, presso Alonso de la Barrera, 1580, pp. 648-49, citazione tratta dell'edizione *fac-simile* curata da J. Montero, Sevilla, 1998.

L'ottava, costituita da otto endecasillabi che rimano secondo lo schema ABABABCC, si presenta come un'unità metrico-testuale in sé compiuta, sigillata da un distico che le conferisce una struttura chiusa.

La scelta di Faría appare pienamente coerente. Legata alla materia mitologica del poema claudiano, rispondeva all'esigenza, posta da parte di un'articolata narrazione, dell'impiego di una strofa che si adattasse al suo svolgersi, che ben si prestasse all'inevitabile dilatazione a cui andava incontro, nella sua trasposizione, un testo poetico in esametri. Occorre in egual misura che la strofa prescelta sia in grado di dare degna espressione al marcato descrittivismo della poesia di Claudiano e a quella tendenza «al quadro» che proprio l'ottava, per la sua struttura interna, si predispondeva a soddisfare.

Trecentoquattro ottave sostanziano la traduzione del *De Raptu Proserpinae*, osservando in maniera più o meno rispettosa la diversa lunghezza dei tre libri. Il *primer libro* ne contempla ottantasette, il *segundo* novantanove, il *tercero* centodiciotto, ognuno dei quali raddoppia, grosso modo, i versi claudiane. In proporzione più ampio, il primo libro dà immediata concretezza all'intento che l'autore aveva espresso nella sua apostrofe ai lettori. Una rapida lettura consente da subito di comprendere, nella prassi, il proposito del traduttore. Con facilità si individuano sintagmi che riproducono propriamente emistichi, coppie di sostantivi-aggettivi, ablativi assoluti sciolti e non, a denunciare sin dalle prime battute un rispetto del testo latino che la traduzione conserverà fino in fondo²³¹.

²³¹Nel I libro: Gressus remouete profani > lexos profanos, alargad el passo; squamea colla > colas escamosas; lapsu sereno > se deslizan confusos; ecce procul > allí de lexos; Dux Erebi > el Rey del negro Erebo, ferali barathro > baratro obscuro; reuulso carcere laxantis uinclis > rotos los colaboços del infierno; maestissima nube > nuve tristicima; felix turba > dichosa muchedumbre; diuersos animos > diversos pareceres; ceruice rebeli > cerviz rebelde; Postquam uisa Cerere > Luego que vieron a la Santa Ceres; lasciuis sagittis > con lascivas saetas; adcelerat praecepta > acelera el hecho; deuenere locum > llegan al sitio; tenero cantu > con canto süave; nec defuit omen > no faltó agüero; sparso somno > esparziendo/ sueño común.

Nel II libro: fraude Dionea > engañada de Venus fementida; pulchre cohors > esquadron hermoso; auro madidae > bañadas de oro; augurium fatale tori > de sus futuras bodas triste agüero, non impetus Austri > No el ímpetu veloz del Austro viento; sanguine frena calent > los frenos manchan de color sangriento; posito uenatu > de cazadora dexaré el ornato; caesariem diffusa Noto > suelto el cabello al ayre: O male dilecti flores > O varias flores por mi mal nacidas; Ille ego Saturni proles > También soy de Saturno decendiente; Parua loquor > Poco te he dicho.

Nel III libro: rigidi ferri > rigurosos/ hierros; Heu dira parens > Ay madre, ay crüel madre; Sic fata tremantes tender conatur palmas > dixo, y temblando fue a tender las palmas; Cuncta

Alla fine del precedente capitolo si è parlato di “gradiente” di fedeltà ed è ora, da questa formula, la quale si propone di indicare il variare del grado di fedeltà della traduzione, che prende avvio l’analisi. La continua oscillazione tra amplificazione e semplificazione a cui è sottoposto il testo di partenza è spia luminosa delle diverse modalità traduttive applicate da Faria. Mentre alla semplificazione corrisponde una diretta e sempre consapevole perdita di frammenti testuali e dettagli descrittivi, l’amplificazione è sia espressione, necessaria e ineludibile, della pratica traduttiva, sia, aspetto ancor più interessante, veicolo cui l’autore affida i propri interventi e l’inserimento di brani inediti. L’atteggiamento di Faria è sempre estremamente misurato. I suoi apporti possono essere rappresentati da contributi originali introdotti al fine di aiutare la comprensione del testo e renderlo più familiare al lettore (questi saranno analizzati più avanti), o da interventi dettati dalla costruzione stessa delle ottave, che puntualmente inducono all’inserzione di emistichi, versi (due o più) che, attraverso uno scaltro gioco d’incastri, realizzino una perfetta architettura. Qualora componga intere ottave di sua mano (ciò accade di rado) o porzioni di esse, queste non risultano mai del tutto estranee al testo di partenza, in quanto preparano, riprendendo e rielaborando sequenze narrative precedenti, alle successive, o si intrattengono su momenti cruciali per acuirne l’intensità drammatica. Pochi i casi in cui Faria si inserisce nella narrazione della *fabula* con ottave complete. L’ott. 18 introduce il discorso avviato da Lachesi a Plutone perché questi abbandoni la volontà di muovere guerra al fratello Giove:

Por sí y en nombre del las dos hermanas
Láchesis más antigua, y más severa,
del rostro dividió las hebras canas
de aquella mal peinada cabellera:
y al fiero Rey entre sus sombras vanas,
aunque con voz cansada, de manera
habló llorando, que en angustia puesto

pauet speratque nihil > Todo le da temor y nada espera; Laceras effusa comas et puluere canos > La caballera blanca mal compuesta/ y cubierta de polvo; contremuitque nutrix > tembló la dueña; nectare largo > el néctar abundante, feram fatumque > por hado lo tendré; uideat per rura, per urbes > véame así por campos, y ciudades; prodigiosa/ tergora > las monstruosas espaldas; uibratque incerta securim > incierta vibra su segur; torua Megaera > cruel Megeera; aduersa fronte > buelta la espalda; laniato pectore > el pecho herido; et sic ingressa > y al primer passo.

le obligó a que mudasse presupuesto²³².

Un solo dettaglio descrittivo la lega ai vv. 54-55 del I libro: «Prima fero Lachesis clamabat talia regi,/ incultas dispersa comas»²³³ ovvero la chioma disordinata. Si inserisce nell'arringa che Plutone adirato rivolge a Giove l'ott. 33, la quale prepara al più importante degli interrogativi posti dal sovrano infernale: «sed thalamos etiam prohibes?», da cui scaturisce l'ira e il conseguente proposito di guerra:

Ya de mi sufrimiento satisfecho,
si en ti huviera piedad, estar pudieras,
sin que contra razón, fuero y derecho
bodas, y matrimonio me impidieras:
faltan por dicha a tu indignado pecho,
para vengarte en mí trazas más fieras
pues quando tú con tres mugeres vives
a mí los desposorios me prohíbes?²³⁴

Faría intende insistere su un Giove impietoso e compiaciuto nel negare al fratello una consorte e i piaceri del talamo nuziale, ma soprattutto ritarda e pone in chiusura uno dei momenti di massima tensione della narrazione, che preludia alla minaccia conclusiva. La volontà di dinamizzare l'azione spinge Faría ad un intervento più deciso nel descrivere, nel II libro, la reazione delle ninfe e della stessa Proserpina dinanzi all'emersione del carro infernale. Claudiano sceglie per questo momento narrativo l'incisività di un esametro e mezzo a chiusura della sequenza narrativa, che lo aveva visto prima dilungarsi sul tentativo di Plutone di vincere le resistenze della terra siciliana, poi sugli effetti prodotti dalla luce solare sui cavalli. Al «Diffugiunt Nymphae; rapitur Proserpina curru/ inploratque deas. [...]»²³⁵ l'autore del *Robo* risponde (ottave 140-41)²³⁶:

Con amarillo rostro, y pie turbado
cada Ninfa por sí corre huyendo,
ya aquí, ya allí, ya aqueste, y aquel lado,
y al fin no saben donde van corriendo:

²³² *Appendice*, p. 243.

²³³ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 11.

²³⁴ *Appendice*, p. 245.

²³⁵ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 43.

²³⁶ *Appendice*, p. 260.

las sombras de los árboles del prado
se le figuran monstros, y el horrendo
Plutón, que solo busca a Proserpina,
al sitio donde estava se avezina.

Llégase a la infeliz Virgen hermosa,
a quien sola el huir fue prohibido,
y en brazos, con la vista codiciosa
sobre su obscuro carro la ha subido:
resístese la Virgen temerosa
al negro dios, al robador marido,
mas buela el carro, y por que alguna acuda,
clama a las diosas, y les pide ayuda.

Per calcare il tratto patetico, l'ott. 205 indugia sulle visioni che, in sogno, Cerere ha dell'infelice sorte di Proserpina, annunciata da queste già nella precedente ottava:

Las breves horas, que a dormir dedica
passava sin cerrar sus bellos ojos,
si se adormece, el sueño le publica
la injuria de su hija, y sus enojos:
quando despierta, todo pronostica,
todo es aguero, todos son despojos,
del mal de Proserpina, y en tal duda,
si duerme, pena, y si despierta, es muda²³⁷.

Nel *Robo*, l'ottava conserva rigorosamente le sue peculiarità. Perfettamente bipartita, gestisce con agilità il dilatarsi della narrazione. Nonostante l'epillio sia discretamente ampio, le strofe non si offrono aperte, nel senso che non è dato registrare coppie o gruppi di ottave legate sintatticamente tra loro. Vengono pertanto osservate con rigore sia la pausa strofica che quella chiamata a scindere l'ottava in due perfette quartine²³⁸.

Accade però, e molto frequentemente, che più ottave siano adoperate per una sola sequenza narrativa, è la volontà di una traduzione fedele che lo impone al suo autore. La pratica amplificativa determina il dilatarsi della narrazione che per non disgregarsi si appella a elementi di raccordo, che, sottoposti a

²³⁷Ivi, p. 271.

²³⁸Preziosa guida per lo studio dell'ottava il volume di Marco Praloran e Marco Tizi: *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988.

procedimenti iterativi, compattino le ottave, tra loro ed internamente, e demarchino i momenti della narrazione, siano essi descrizioni di personaggi o luoghi, discorsi o invettive, cataloghi, similitudini, *omina*, prodigi, concilii divini, personificazioni, visite in sogno. Partire da una narrazione, la claudiana, che sostanzia il suo dipanarsi di questi momenti e ne fa il suo «principio organizzatore»²³⁹ comporta la messa a punto, per esserne rispettosi, di modalità traduttive che tendano a conservarli nella loro integrità. Senza che venga compromessa la compiutezza interna delle ottave, pertanto, a conferire organicità interviene, la copiosa presenza di quegli elementi di raccordo sopracitati. Quest'ultimi, in termini più specifici, risultano variamente rappresentati. A fungere da *trait d'union* tra le ottave può essere un distico in apertura che occupa metà della prima quartina, o in chiusura, così come un numero maggiore di versi: l'intera prima quartina, che riprende, riscrivendoli, gli ultimi versi dell'ottava precedente o la seconda quartina che, rielaborando e aggiungendo dettagli alla precedente, prepara alla successiva. Si tratta di discrete porzioni di testo che Faría inserisce all'esclusivo fine di legare le ottave appartenenti a sequenze narrative unitarie e che non traducono segmenti provenienti dal testo di partenza, ma rimodellano, anticipano o siglano brani già promossi a testo.

Ai vv. 201-05 del I libro Claudiano immortala Cerere in volo verso la Frigia dove l'attende la dimora di Cibeles. Alla dea è consacrato un tempio a cui un pino fa ombra con le sue foglie e «stridula coniferis modulatur carmina ramis». Nel *Robo* due ottave accolgono al loro interno la sua presenza, la 63 e la 64. Quest'ultima si apre con una coppia di endecasillabi che introduce e prepara al completamento della traduzione²⁴⁰ dei versi dedicati al «árbol consagrado» (*DRP*, I, vv. 203-05)²⁴¹:

²³⁹La critica, con più forza nella voce di Mehemel, ha individuato nell'epica claudiana la crisi della narratività quale «fondamento stesso del genere epico». Fo confuta questa posizione riconoscendo alla narrazione diretta, relegata in secondo piano, ma ancora salda, «la funzione strutturale di principio organizzatore» e segnala la presenza di «altri ingredienti», ovvero «soluzioni compositive formali-strutturali e tecniche canonizzate dalla tradizione: cataloghi, similitudini, *omina*, prodigi, concilii divini, personificazioni, le visite in sogno, le rappresentazioni degli inferi e, con gran profusione, i discorsi e le digressioni, per lo più descrittive», nuova sostanza dell'*epos* della tarda latinità. Fo, *Studi*, pp. 105-23.

²⁴⁰È possibile rintracciare vari distici di apertura, che svolgono all'interno della narrazione analoga funzione. Le ottave 108-10 danno voce alla preghiera che Etna rivolge allo Zefiro perché i suoi prati fioriscano (*DRP*, I, vv. 73-87). I versi iniziali «Sopla (te ruego) y dulcemente espire/ en mis plantas olor, tu dulce aliento» dell'ott. 109 consentono a Faría di continuare ad

allí está templo en que de tantas gentes,
su estatua es venerada, y es temida,
y con espesas ramas cubre un pino,
no sugeto a borrasca, o torbellino.

No açota el ayre con furor violento
este árbol consagrado a la gran diosa,
antes sus ramos con blandura el viento
hiere, formando música graciosa.²⁴²

Mentre l'ott. 77, che ritrae Proserpina intenta ad assegnare, su di una preziosa tela da lei ricamata, la giusta collocazione agli elementi della natura, si allaccia all'ott. 78 con il distico in chiusura²⁴³ confezionato *ad hoc*:

articolare le richieste in maniera omogenea. Le ottave 146-47 chiudono la sequenza narrativa del rapimento di Proserpina (*DRP*, II, vv. 223-31). Prima che Giove sancisca la nascita di questa unione con il bagliore dei suoi fulmini, lo scudo di Minerva tenta di fermare il carro infernale mostrando l'orribile Medusa e le sue serpi. I cavalli si arrestano, la dea sta per scagliare la sua lancia: «Perdiera al primer golpe, en un instante,/ la rica presa el dios del negro infierno», Faría così introduce l'intervento del dio supero: «mas con aquella luz, el gran Tonante/ hizo señal, que lo admitió por yerno». Ancora le fasi conclusive del rapimento offrono un'esemplificazione, ma ora nel racconto di Elettra a Cerere. Le ottave 253-54 narrano alla dea il momento dell'anabasi, l'istantaneo calare della notte, l'appassire dei fiori, il repentino ritorno agli inferi, il violento fragore che lo accompagnò, il riapparire della luce del giorno (*DRP*, III, vv. 240-43). A legarle i versi seguenti: «Tuerçe el timón el carretero horrible,/ de su espantosa niebla acompañado», che aprono l'ott. 254, variando la conclusione della strofa precedente, «siguió su carro aquella noche obscura,/ y al revolver las riendas espantosas», annunciano il ritorno della luce. Le successive due ottave, 255-56, risultano anch'esse saldate da due endecasillabi, i quali introducono la serie di domande che furono rivolte a Ciane, l'unica delle ninfe presente al rapimento non fuggita via (*DRP*, III, vv. 245-53): «Como si a caso responder pudiera,/ pregunté, qué se hizo mi señora?». Ricollegandosi alla seconda quartina dell'ott. 255: «con toda prisa, a ella nos llegamos,/ y cada qual de la verdad incierta/ la procuró saber, que aquesta estava/ más cerca, y vio mejor lo que passava» avviano il breve interrogatorio, da cui non verrà ricavata alcuna informazione.

²⁴¹«[...] densis quam pinus opacat/ frondibus et, nulla lucos agitante procella,/ stridula coniferis modulatur carmina ramis», Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 19.

²⁴²Appendice, p. 248.

²⁴³Nel II libro l'ott. 122 che, insieme alla 123, presenta le ninfe impegnate ad intrecciare ghirlande di fiori prima dell'arrivo di Plutone è ad essa unita dal distico finale, che prima di consentire all'autore di proseguire il suo catalogo di fiori si attarda sul gesto di adornarsi delle ninfe con questi ultimi.

Bordó el confuso chaos, y dividiole,
como lo dividió naturaleza,
su lugar propio a cada cosa diole,
sin exceder la ley de su grandeza:
lo que es ligero en alto suspendiole,
puso en el medio lo de más graveza,
en la suprema parte fuego y viento,
y en la inferior la tierra, y firmamento.

Puso al ayre en región clara, y luzida,
y en la suya abrasada puso al fuego,
ondeó al mar, la tierra suspendida
en su natural peso pintó luego.²⁴⁴

L'ott. 182, inserita nella serie che descrive l'arrivo di Plutone e Proserpina negli inferi e l'accoglienza festosa loro riservata (ottave 174-86), coniuga le due soluzioni connettive e si lega a filo doppio con l'ottava che la precede e con quella seguente attraverso un distico d'apertura e uno di chiusura. Il *topos* della sospensione delle pene infernali trova qui spazio e dopo aver incontrato Issione e Tizio liberi dai loro castighi, i fiumi Acheronte e Cocito, dispensatori di fresco nettare, appare Lachesi che trattiene la sua mano dal recidere gli stami simboli delle vite mortali:

Para que no se aguassee tan gran fiesta
con penas, con sospiros, y con llanto,
al cortar de su estambre, la funesta
mano, detuvo Láchesis en tanto:
segura rompe el mar la nave apuesta,
el soldado pelea sin espanto,
que nadie muere en agua, nadie en guerra
que muerte falta en mar, y muerte en tierra²⁴⁵.

I primi due versi ne introducono la presenza e gli ultimi, siglando l'ottava, consentono di continuare a illustrare gli effetti che la nuova unione avrà sui destini umani.

Quando ad intervenire in funzione di legame tra ottave è un numero maggiore di versi, si è dinanzi o alla prima quartina o alla seconda chiamate a svolgere tale funzione. Le ottave che vedono Cerere violare il bosco sacro a

²⁴⁴Appendice, p. 250.

²⁴⁵Ivi, p. 265.

Giove e recidere due pini gemelli, per poi usarli come torce, porgono un esempio della prima circostanza. Saldate risultano le ottave 291-92 e la quartina iniziale di quest'ultima:

No duró mucho el fuego encarcelado,
porque prendiendo en una, y otra rama
rechinan los Cipreses, y augmentado
Etna vino a crecer con nueva llama:
con esto alçó sus teas, y por hado
le dio a la clara luz, que las inflama,
que jamás se apagasse, y en efeto
los roció con un licor secreto.

Porque jamás el fuego le faltasse
en jornada tan larga, y importuna
los Cipreses bañó, para que obrasse
aquel sacro licor, luz oportuna:
con este jugo, porque el sol no abrase
sus luzidos cavallos, ni la Luna
sus perros, a sus perros, y cavallos
la luna y Faectón usan rociallos²⁴⁶.

Mentre le ottave 250-51 deputate a ricostruire, nella narrazione di Elettra, le prime ore della mattina del rapimento, iniziata con la raccolta all'alba dei fiori, sono legate dalla quartina di chiusura²⁴⁷ della prima. I versi, che Faría si propone qui di tradurre (*DRP*, III, vv. 231-34)²⁴⁸ con pochi tratti, presentano le dee celesti e Proserpina intente a raccogliere fiori e, al sopraggiungere del

²⁴⁶Ivi, pp. 282.

²⁴⁷Accade, inoltre, in apertura del terzo libro quando Giove incarica Iride di convocare tutti gli dei per un concilio (*DRP*, III, vv. 1-9). Nelle ottave 189-92 questi accorrono e prendono posto in ordine d'importanza. L'ott. 190: «Presurosos, atónitos, y en duda/ corren, pensando, qué ocasión tan grave/ los inquieta, y de sus casas muda/ o qué gran hecho quieren que se acabe:/ o qué negocio tan difícil duda/ Íupiter, que de todo tanto sabe/ y viendo congregiar tanto tumulto/desseavan saber el caso oculto» impiega la sua seconda quartina nel preparare all'*incipit* della successiva: «luntos en la estrellada, y santa casa/ por su orden a todos se dio assiento». Nelle ottave 220-24 Cerere riferisce alla madre Cibele dei suoi cattivi presagi, annunciatori del rapimento di Proserpina. Esse vedono la seconda quartina dell'ott. 221: «mal me amenaza todo, y yo me empeño/ más, quanto más lo miro, o los escucho,/ y si quanto imagino todo es pena,/ que mal no temeré que se me ordena» cesellare la prima, in cui la dea confida di lottare quotidianamente con nefasti auguri, e avviare la descrizione dettagliata di ogni singolo accadimento premonitore.

²⁴⁸Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 70.

mezzogiorno, l'arrivo di Plutone. L'intervallo di tempo tra questi due momenti viene riempito dalla seconda quartina dell'ott. 250 dove l'autore approfitta per insistere sul dolo arrecato alla giovane fanciulla:

Era a la primer luz, al Alborada,
quando el rozío sobre el verde suelo,
como aljófar se muestra, y sustentada
vive la flor, como el licor del cielo:
cada diosa su mano delicada,
y la suya ignorante de su duelo
tendió tu hija a las pintadas flores,
que fueron su rüyna, y tus dolores.

Estando assí ya quando el sol dorado
más que otras vezes claro, y más luziente
ocupó el medio cielo, un no pensado
estruendo, y noche vino de repente:
tembló la Isla, y todo al fin turbado
entre la luz dudosa se ve y siente
un carro de cavallos negro, y fiero,
mas no se pudo ver el carretero²⁴⁹.

Più semplicemente può essere oggetto della ripetizione un pronome, un sostantivo, un verbo, un'interiezione, dei marcatori topici e temporali.

Ancora una volta il discorso di Lachesi a Plutone costituisce la prima esemplificazione. Le ottave, 18-22²⁵⁰, che traducono i rispettivi versi claudiane (DRP, I, vv. 54-67)²⁵¹ si caratterizzano per la presenza dell'anafora del pronome personale «tú», così come le ottave 122-23²⁵², le quali impiegano il pronome relativo «qual» per designare le diverse ninfe intente a raccogliere fiori e il loro gesto di comporre ghirlande, di volta in volta con gigli, violette, rose, giacinti. Le ottave 51-52²⁵³ si legano nel descrivere la perenne presenza delle nevi sulla cima dell'Etna attraverso la triplice occorrenza: «nieve, nieva, nieves».

²⁴⁹ *Appendice*, pp. 276-77.

²⁵⁰ Ivi, p. 243.

²⁵¹ Claudiano, *Oeuvres*, DRP, cit., pp. 11-12.

²⁵² *Appendice*, p. 258.

²⁵³ Ivi, p. 247.

All'azione congiunta di pronomi e sostantivo si rivolgono le ottave 103-104²⁵⁴, dedicate al catalogo delle Naiadi al seguito di Proserpina. L'ott. 103 contiene la ripetizione di «ninfas», che compare al v. 3 e al v. 5, che prima avvia il catalogo, poi identifica le Naiadi, abitatrici della fonte del Crimniso (introdotte nel *DRP* dal relativo «quae»). L'ottava successiva prosegue con «Nayades» al v. 2 e con «las que» e «quantas», che denotano rispettivamente le Naiadi nutrite dalla palude Camerina e dalla fonte Aretusa.

Diversi i luoghi testuali in cui è il sintagma verbale ad unire. Da subito le ottave 4 e 5²⁵⁵ in apertura recano «silvan» in entrambe riferito al dimenarsi dei serpenti di Trittolemo (*DRP*, I, vv. 11-14)²⁵⁶. Le ottave 70-71²⁵⁷, in cui Giove ordina a Venere di assoggettare il mondo degli inferi all'amore, sono scandite dal poliptoto del verbo «sentir», così come in chiusura del primo libro le ottave 76-81²⁵⁸, dedicate a Proserpina colta nell'atto di ricamare riccamente una tela, sono contrassegnate dal poliptoto del verbo «bordar»²⁵⁹.

Due coppie di ottave, rispettivamente appartenenti al II libro e al III libro, scelgono un'interiezione a legarle: «ay triste» viene per due volte inserito da Faría nell'accorata invettiva che Diana scaglia contro Giove, primo responsabile del rapimento di Proserpina (ottave 149-50)²⁶⁰ e «ay hija» (ottave

²⁵⁴ Ivi, pp. 255-56.

²⁵⁵ Ivi, p. 241.

²⁵⁶ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 9.

²⁵⁷ *Appendice*, p. 249.

²⁵⁸ Ivi, pp. 250-51.

²⁵⁹ Nel I libro «Manifestadme» apre l'ott. 8 e si colloca in posizione incipitaria delle due quartine dell'ott. 9 nella variante «Contadme»: le due strofe rimandano all'invocazione che Claudiano rivolge agli dei perché, svelatigli i misteri del cielo, gli narrino del rapimento di Proserpina e dell'errare di Cerere che donò ai mortali l'arte della semina (*DRP*; I, vv. 25-31). Il sintagma verbale «poco faltó» apre le ottave 14-15 e nella variante «faltó muy poco» la seconda quartina della prima strofa, articolando la descrizione delle reazioni che l'ira improvvisa di Plutone suscitò negli abitanti infernali. Poco mancò che gli elementi tornassero a ribellarsi insieme ai Titani e che si risvegliasse la furia di Egeone. Il ruolo qui rivestito dalla ripetizione è di significativo rilievo, in quanto costituisce l'unico elemento a legare insieme le ottave che rimandano ai vv. 42-47 del I libro, traducendo il «paene» in prima battuta. Nel II libro, le ottave 89-91 insistono sull'audacia di Proserpina nell'infrangere le disposizioni materne e abbandonare la sua sicura dimora. Il distico di chiusura della prima ottava traduce con «salió a la selva» il «saltus/ [...] petit» claudiano, mentre le seguenti due si aprono rispettivamente con «salió» e «llegó a la selva». Nelle ottave 219-20 del III libro «temo» appare rispettivamente una e due volte a dare voce al timore di Cerere riguardo la sorte di Proserpina.

²⁶⁰ *Appendice*, p. 261.

212-13)²⁶¹, pronunciato da Cerere durante l'incontro in sogno con Proserpina. Alla madre incredula la fanciulla risponde con «Yo soy» che, in duplice battuta nelle due ottave a seguire, dà voce a tutto il suo risentimento.

La ripetizione dei marcatori topici viene soprattutto impiegata nelle descrizioni dei luoghi che accolgono lo svolgersi dell'azione, sempre estremamente particolareggiate, dove ricopre una chiara funzione di richiamo. Si pensi, infatti, alla Sicilia, che ospita Proserpina, ed alla piana dell'Etna, che fa da sfondo, prima, all'uscita della giovane in compagnia delle dee celesti, poi al rapimento perpetrato da Plutone. Nelle ottave 114-17²⁶² (traducono i vv. 101-17, libro II)²⁶³, deputate a rendere proprio la bellezza della piana, per sei volte compare «allí» che solo in un caso, perché inserito nella determinazione di luogo «cerca de allí», traduce un sintagma presente nel testo di partenza: la locuzione «haud procul». Si prendano ad esempio poi le parole che Plutone, intenerito, rivolge a Proserpina. Le ottave 160-67²⁶⁴ (traducono i vv. 277-307, libro II)²⁶⁵ sono caratterizzate dalla presenza reiterata di «allá» e «allí». In esse il sovrano infernale descrive il suo mondo, dotato, come quello supero, di stelle e corpi celesti, del luminoso sole dell'Elisio, di morbidi prati e fiori eterni. In esse la ripetizione di «quanto», che sta ad introdurre, di volta in volta, gli elementi della natura su cui la neo regina avrà assoluto potere, traducendo «quidquid» e «quod», assolvono alla stessa funzione, come del resto nel testo d'origine.

Le locuzioni avverbiali di tempo appaiono, invece, con più frequenza impiegate all'interno delle ottave singole. Un solo caso significativo è costituito dalle ottave 221-24²⁶⁶, le quali risultano, internamente e tra loro, legate e riconducibili alla sequenza narrativa dei presagi avuti in sogno da Cerere (DRP, III, vv. 124-32)²⁶⁷. La presenza in apertura di «mil vezes» nella prima ottava, di «varias vezes», «muchas» e nuovamente «muchas» nella seconda (rispettivamente situati in posizione incipitaria del primo, del terzo e del quinto verso) e «varias vezes» nella terza, oltre a significare la frequenza dei presagi descritti nella loro fenomenologia, ne introduce la serie narrativa: «mil vezes»

²⁶¹Ivi, p. 272.

²⁶²Appendice, p. 257.

²⁶³Claudio, *Oeuvres*, DRP, cit., pp. 38-39.

²⁶⁴Appendice, p. 263.

²⁶⁵Claudio, *Oeuvres*, DRP, cit., pp. 47-49.

²⁶⁶Appendice, p. 273.

²⁶⁷Claudio, *Oeuvres*, DRP, cit., pp. 64-65.

traduce il «saepe» in prima battuta, mentre le sue varianti la duplice occorrenza di «quotiens», che scandisce negli esametri corrispondenti ogni singolo accadimento premonitore. Quest'ultima esemplificazione conferma la presenza di elementi di raccordo, come variamente illustrati, all'interno delle singole ottave, adoperati allo scopo di assicurare allo spazio strofico compattezza e fedeltà di traduzione. È possibile, pertanto, eseguire un'analisi del tutto analoga, variando solamente l'oggetto d'esame, ora ridimensionato. Si rileveranno nuovamente casi in cui un distico interno, più versi, o la ripetizione di un pronome, un sostantivo, un verbo, di marcatori topici e temporali avranno il compito di saldare le due quartine, qualora esse traducano un unico brano testuale, e rafforzare la coesione interna. L'ott. 105 presenta un distico²⁶⁸, perfettamente bimbembre, in chiusura della prima quartina che corrobora la presentazione delle Amazzoni al seguito di Proserpina e ben si inserisce nella sola ottava che Faría destina alla traduzione degli esametri (*DRP*, II, vv. 62-66):

²⁶⁸Diverse ottave optano per la soluzione del distico di raccordo o in chiusura della prima quartina o in apertura della seconda. L'ott. 129 realizza l'inserimento di un dettaglio inedito, che non appartiene ai corrispondenti versi partenza (*DRP*, II, vv. 156-58), concentrati sulla ricerca da parte di Plutone di un varco per l'emersione: «y encendido su pecho en amor puro,/ dessea ver a la que tanto ama», mentre l'ott. 150, nelle parole di Diana, con «mal seras de nosotras defendida,/ si su imperio mayor no te asegura» riconferma l'impossibilità da parte delle dee di soccorrere Proserpina. L'ott. 212 avvia, nella seconda quartina, il discorso che Cerere fa a Proserpina comparsale in sogno. Decide, però, di soffermarsi, nella prima quartina, sulle sensazioni che precedono le parole della madre addolorata: «vencida del dolor, frías las venas,/ tímida, y amorosa le ha hablado». La coppia di versi si frappone tra l'avvenuto riconoscimento di Proserpina e una serrata serie di domande, ponendo l'accento su un dettaglio assente nei vv. 91-94, a cui rimanda l'ottava. Nell'ott. 199, in apertura della seconda quartina, i seguenti endecasillabi: «que quando a su noticia aya llegado/ la nueva de que está mal prevenida» fungono da raccordo tra il decreto celeste di Giove e il distico di chiusura, in cui il dio sancisce che Cerere: «corra a buscar su hija, y su tesoro/ por mar, y tierra con angustia y lloro», così come nell'ott. 204, dove i vv. 5-6: «quando el mayor contento la asegura,/ la sombra del temor la amedrentava» preparano alla *climax* finale: «temor, que si de día era pequeño,/ crecía con la noche, y con el sueño».

Qual de Amazonas esquadron hermoso,
que varonil Hipólita ha guiado,
campea alegre, y marcha victorioso,
falto de pechos, y de pecho osado:
después que en duro encuentro, y peligroso
de los Scitas dexó el furor domado,
y rompió el yelo con segur valiente,
que le cortó al gran Tanais su corriente²⁶⁹.

qualis Amazonidum peltis exultat adeptis
pulchra cohors, quotiens Arcton
[populata virago
Hippolyte niueas ducit post proelia turmas,
seu flauos strauere Getas seu forte rigentem
Thermodontiaca Tanaim fregere
[securi²⁷⁰.

Un numero maggiore di versi interviene a compattare dall'interno l'ott. 16 in cui si rintraccia la presenza di un solo esametro: «Sed Parcae vetuere minas orbique timentis»²⁷¹ e la composizione di quattro endecasillabi a incrinare la consueta bipartizione nel colmare la distanza tra il soggetto dell'avversativa e il predicato verbale:

Pero las Parcas viendo el aparato
de guerra tan crüel, y prevenida,
en forma el campo, y en su fuerça el trato,
a riesgo tanto Dios, y tanta vida:
en la fuerça del ímpetu, y rebato
doman la furia a la canalla unida,
temiendo del furor de monstros tales
el daño de los orbes celestiales²⁷².

Nell'ott. 102²⁷³, l'ultima delle quattro adoperate a descrivere le immagini ricamate sul «galán vestido» di Proserpina, i versi di raccordo operano con ordine e simmetria e danno corpo alla traduzione dei vv. 53-54, che occupa l'*incipit* e il distico finale:

La luna estava en el siniestro lado
al christolino pecho de su ama,
donde el licor sabroso, y delicado
de roxa sangre en blanca leche mama:

Laeua parte soror uitrei libamina potat
uberis et paruo signatur tempora cornu²⁷⁵.

²⁶⁹ *Appendice*, p. 256.

²⁷⁰ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 36.

²⁷¹ *Ivi*, p. 11.

²⁷² *Appendice*, p. 242.

²⁷³ *Ivi*, p. 255.

tanto el peçón amigo la ha cebado,
que niega el rostro el padre que la llama,
y por gran fiesta la descubre tiernos
entre sus sienes, dos pequeños cuernos²⁷⁴.

In maniera identica si distribuiscono gli endecasillabi forgiati da Faría nell'ott. 185:

De ti gran Reyna Iuno, y madre nuestra,
y de ti del gran Iove hermano, y yerno,
copia feliz de decendencia vuestra,
nos ilustre los muros deste Averno:
gozad en paz el bien, que amor os muestra
y esos cuellos zeñid con lazo eterno, y
y el aliento común y los abraços
el sueño lige con estrechos lazos²⁷⁶.

«Nostra potens Iuno, tuque, o germane
[Tonantis
et gener, unanimi consortia discite somni
mutuaque alternis innectite uota
lacertis²⁷⁷».

I casi dell'ott. 102 e dell'ott. 185 risultano singolari in quanto i quattro versi, realizzati da Faría, sono simmetricamente distribuiti in chiusura della prima quartina e in apertura della seconda. Risulta più frequente la collocazione interna alla prima o alla seconda quartina²⁷⁸.

Prima di passare in rassegna i casi in cui la ripetizione di parti del discorso interessa internamente le ottave occorre operare una distinzione tra quando

²⁷⁵Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 35.

²⁷⁴ *Appendice*, p. 247.

²⁷⁶ *Appendice*, p. 266.

²⁷⁷Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 52.

²⁷⁸L'inizio dell'ott. 160 presenta Plutone intenerito dal pianto di Proserpina: «De tan tierno llorar, y afecto tierno,/ en alguna manera enternecido,/ el soberbio Rector del negro infierno/ se començó a sentir de amor vencido» corrispondente al «Talibus ille ferox dictis fletuque decoro/ uincitur [...]» (*DRP*, II, vv. 273-74). Nell'ott. 188, Iris prontamente convoca gli dei su ordine di Giove: «Iris de mil colores diferente/ a executar lo que su Rey le manda/ más que el viento veloz, más diligente/ a la tierra llegó con su demanda:/ citó al que rige el inmortal tridente,/ ya a los dioses, y Ninfas de su vanda,/ y de sus grutas y peñascos fríos/ hizo salir su citación los ríos», dove Claudio (*DRP*, III, vv. 3-5) aveva anteposto al «numina conclamat» soltanto il dettaglio del «colorato...volatu» e dello scivolare sullo Zefiro «illapsa Zephyro». È la seconda quartina nell'ott. 107 ad ospitare endecasillabi di raccordo i quali, rimodellando i precedenti, fanno strada alla preghiera dell'Etna a Zefiro: «Céfiro en su floresta deleytosa/ sobre las flores recostado estava,/ y para que a las Ninfas solenize/ el monte le miró, y assi le dize» nella traduzione dei vv. 71-73: «Viderat herboso sacrum de uertice uulgi/ Aetna parens florum curuaque in ualle sedentem/ conpellat Zephyrum [...]».

questa investe l'ottava intera o solo una sua quartina, sia essa la prima o la seconda²⁷⁹.

L'ott. 48, con la triplice anafora di «Etna», mostra la prima circostanza:

En medio desta Isla, su cabeça
de abrasados peñascos coronada
Etna levanta con tan grande alteza
que es de los promontorios venerada:
Etna testigo fiel de la brabeza
en los fieros Gigantes castigada,
Etna, hogera de encélado, que sufre
vomitar fuego, y espirar azufre²⁸⁰.

In medio scopulis se porrigit Aetna perustis,
Aetna Giganteos numquam tacitura
[triumphos,
Enceladi bustum, qui saucia terga reuinctus
spirat inexhaustum flagranti uulnere
[sulphur²⁸¹.

Appartenente alla sequenza descrittiva relativa all'Etna, l'ottava rincara la ripetizione già presente nei corrispondenti versi di partenza sopracitati (*DRP*, I, vv. 153-56), così nella 172, in cui la prima e la seconda quartina si aprono entrambe con «parte» che compare, sempre nella seconda, altre due volte, a

²⁷⁹L'ott. 92 impiega la sua prima quartina nel trasporre i vv. 15-16 del II libro: «Ille multifidos crinis sinuatur in orbes/ Idalia diuisus acu [...]». La descrizione dell'acconciatura è eseguita con minuzia e trova densità nella ripetizione, con variante annessa, di «parte»: «Llevó el cabello de oro en gran madexa/ a partes suelta, a partes enrrizada,/ parte libre a la espalda, y parte dextra/ sobre su blanca frente colocada». L'ott. 238 ospita le incalzanti domande che Cerere rivolge ad Elettra riguardo alle ancelle che avrebbero dovuto proteggere sua figlia: «Ay dónde? dónde estás mi hija amada?/ dónde están mil criadas que tenías?/ dónde Ciane fiel, tan estimada/ dónde la que te dio mil alegrías?/ y vosostras Sirenas, que a la entrada,/ de mis puertas, cantantes tantos días?/ quién fue él que os espantó? Esta fe se guarda/a quién dexó su prenda en vuestra guarda?». La prima quartina apre ognuno dei suoi versi con «dónde», traducendo gli avverbi interrogativi «ubi» e «quo» e inserisce una nuova domanda strutturata come le precedenti, mentre il distico finale opta per «quién», che Faria colloca in posizione incipitaria di entrambi i versi per una chiosa armonica. L'ott. 274 instaura anch'essa una stretta corrispondenza con il testo latino (*DRP*, III, 318-20): Cerere è pronta a mettersi sulle tracce dell'amata Proserpina ovunque questo cercare la conduca, sia che «ora la esconda Tetis en el seno/ de las hondas de Ibero, ora decienda/ al roxo mar de tempestades lleno:/ no aurá temor que mi denuedo ofenda,/ ni las escarchas del elado Reno./ ni del Rifeo monte, el mucho frío,/ ni de las sirtes Libias el baxío». Le negazioni della seconda quartina sottolineano con forza che non ci sarà timore nell'andare di Cerere seppure avrà da sfidare il Reno, i monti Rifei o la Sirte. Queste traducono i tre «non» claudiane, ma anche in questo contesto, l'autore del *Robo* aggiunge di sua mano: «no aurá temor que mi denuedo ofenda», in ossequio all'omogeneità interna, apre la serie di proposizioni negative.

²⁸⁰Appendice, p. 246.

²⁸¹Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 17.

partire da quattro esametri (*DRP*, II, vv. 318-21) simmetricamente bipartiti e aventi in posizione incipitaria «pars»:

Parte compone el coche en su cochera y libres de los frenos los cavallos acuden de Cocito a la ribera, que un tanto descansó de apezantallos: parte va a entapizar, parte ligera, los lechos donde tiene de hospedallos cubre de ricas telas, y otra parte enrama las portadas con gran arte ²⁸² .	pars altos revocant currus frenisque [solutis uertut emeritos ad pascua nota iugales; pars aulaea tenent; alii praetexere ramis limina et in thalamum cultas extollere [vestes ²⁸³ .
--	--

In apertura delle rispettive quartine, l'ott. 181²⁸⁴ colloca «dizese», atto a saldare l'oggettiva, doppiamente articolata (*DRP*, II, vv. 348-50)²⁸⁵, richiesta da «ferunt» e «perhibent»²⁸⁶.

L'avverbio temporale²⁸⁷ «ya» viene prescelto dall'ott. 42 e dall'ott. 184 per caratterizzare, nella prima, con quattro occorrenze, la traduzione dei vv. 131-32 del I libro del *DRP*: «lam uicina toro plenis adoleuerat annis/ uirginitas,

²⁸²Appendice, p. 264.

²⁸³Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., pp. 49-50.

²⁸⁴Appendice, p. 265.

²⁸⁵Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 51.

²⁸⁶L'ott. 273 al v. 4 e al v. 7 presenta «yré», pronunciato da Cerere due volte a rafforzare la volontà, espressa nel testo latino da «ferar» (*DRP*, III, vv. 315-18), di ricercare senza sosta Proserpina, ovunque si trovi: «Qué te detiene aquí? Si en mar, y en tierra/ tu hija avías ya de andar buscando./ así lo haré, y por ver donde se encierra/ yré al sol en su curso acompañando:/ en lo que más se oculta, y se detierra/ del mundo todo, un hora no cessando/ yré a buscar mi hija, prenda, y dueño./ sin descansar jamás ni dormir sueño».

Un caso particolare è costituito dall'ott. 193. È Giove che parla. Sta comunicando al consesso divino che non saranno più elargiti ai mortali messi e frutti e che da quel momento saranno loro stessi a provvedere. Farà scegliere di rimodellare il testo di partenza (*DRP*, III, vv. 19-28) attraverso un elenco di divieti che introduce con «vedé», due volte nella prima quartina, e «prohibi». Seppure a essere ripetuto non è lo stesso sintagma verbale, chiara permane l'intenzione dell'autore di conferire coerenza all'ottava.

²⁸⁷Nell'ott. 60 «quantas vezes» in apertura e la ripresa «quantas» all'inizio della seconda quartina traducono rispettivamente le due occorrenze di «quotiens», che indicano il ripetuto voltarsi di Cerere, «presaga mali», verso la Sicilia, mentre volge in Frigia (*DRP*, I, vv. 192-94); allo stesso modo «en tanto» traduce la congiunzione temporale «dum» nell'introdurre la doppia temporale in cui si articola l'invito di Venere alle dee: «Nunc ite, sorores/ dum matutinis praesudat solibus aer/ dum meus humectat fluentes Lucifer agros,/ roranti praeuectus equo» (*DRP*, II, vv. 119-22). Collocato al v. 2 e al v. 4, cuce le due quartine, riconducendole agli esametri claudiani.

tenerum iam pronuba flamma pudorem/ sollicitat mixtaque tremit formidine uotum»²⁸⁸.

De su virgíneo ya al marital lecho,
la virgen en sazón se avezinava,
y ya su casto, y vergonçoso pecho
nueva llama y ardor solicitava:
tal vez con afición, tal con despecho,
ya pide bodas, ya las desechava,
quiere, y no quiere, y en tan gran batalla
llama la voluntad, y el temor calla²⁸⁹.

mentre nella seconda in triplice ripetizione:

Ya en el Orbe infernal replandecía
la estrella, que al partir del sol parece,
y ya al lecho nuptial llevar quería
el gran Plutón la virgen que enmudeze:
ya la noche pintada de alegría
por madrina del acto les ofrece
eterna unión y los Elisios santos
al dormirles cantaban estos cantos²⁹⁰.

conferisce coesione alla traduzione dei versi: «Iam suus inferno processerat Hesperus orbi;/ ducitur in thalamum uirgo. Stat pronuba iuxta/ stellantes Nox picta sinus tangensque cubile/ omina perpetuo genitalia foedere sancit» (*DRP*, II, vv. 361-64)²⁹¹.

Accade, anche se di rado, che l'ottava di Faría alteri microsequenze narrative appartenenti al testo latino. Rispetto agli esametri che intende tradurre opera delle manipolazioni lievi, inverte l'originaria progressione degli elementi del racconto. Non si tratta di interventi invasivi, i nuclei tematici della narrazione sono intatti. Sempre contenuti nell'ottava, nascono in risposta alle sue stesse esigenze interne.

Cerere, in volo verso la Frigia, si volta per un ultimo sguardo alla terra sicula e, «presaga mali», bagna il volto con le lacrime. Questa la scena che l'ott.

²⁸⁸Claudio, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 15.

²⁸⁹ *Appendice*, p. 246.

²⁹⁰ Ivi, p. 266.

²⁹¹Claudio, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 52.

60 offre al lettore²⁹². L'autore del *Robo* compie una piccola inversione, dal momento che la Cerere claudiana dapprima piange, poi volge gli occhi all'isola che si allontana piano (*DRP*, I, vv. 192-93)²⁹³. Plutone e Proserpina vengono ricevuti festosamente dagli abitanti del regno infero, che, al loro arrivo si precipitano ad accoglierli. Claudiano, per renderne la copiosità, li paragona alle fronde che l'impetuoso Austro recide dai rami, alle piogge che scatena, ai flutti che infrange, alle sabbie che fa turbinare (*DRP*, II, vv. 308-12)²⁹⁴. Nella sua ottava, la 169²⁹⁵, Faría fa precedere la serie di similitudini, relegando al distico finale l'accorrere delle «castigadas/ almas» in incisivo *enjambement*. Poco ottave a seguire, ancora protagoniste le anime dei condannati nella 172. Divise in gruppi, a ciascuno è affidato un compito preciso: una parte di esse è intenta a imbandire il banchetto nuziale, parte provvede a ricondurre i cavalli infernali alle rive del Cocito, parte appunta drappi, adorna le soglie con rami intrecciati, parte il talamo che accoglierà gli sposi (*DRP*, II, vv. 318-21)²⁹⁶. Faría nell'economia dell'ottava opta per una dislocazione. Alle ombre della sua ottava preme prima addobare il letto matrimoniale:

Parte compone el coche en su cochera
y libres de los frenos los cavallos
acuden de Cocito a la ribera,
que un tanto descansó de apezantallos:
parte va a entapizar, parte ligera,
los lechos donde tiene de hospitallos
cubre de ricas telas, y otra parte
enrama las portadas con gran arte²⁹⁷.

Anche nel III libro sono presenti interventi della stessa natura. Nell'ott. 199, a differenza del testo di partenza, Faría preferisce, dopo il discorso agli dei di Giove, rendere noti i suoi decreti²⁹⁸. Al «Para este efecto tengo decretado» in apertura segue la rivelazione agli astanti: Cerere, una volta a conoscenza del rapimento, si darà alla ricerca di Proserpina e premierà con il dono

²⁹² *Appendice*, p. 248.

²⁹³ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 18.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 49.

²⁹⁵ *Appendice*, p. 264.

²⁹⁶ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., pp. 49-50.

²⁹⁷ *Appendice*, p. 264.

²⁹⁸ *Appendice*, p. 270.

dell'agricoltura chi le svelerà l'identità del rapitore. Claudiano predilige una soluzione di maggiore suspense e nei suoi versi fa precedere l'oggetto del decreto alla formula che lo sancisce «atque ideo [...] decretum» (*DRP*, III, vv. 48-54)²⁹⁹. L'ott. 265 si inserisce nell'invettiva di Cerere a Pallade ed Artemide, alle quali con insistenza chiede quali colpe abbia commesso Proserpina per meritare una punizione tale. È incredula, giacché, proprio perché non fosse di alcun peso, l'aveva affidata alla lontana terra siciliana:

ya os la quité del cielo (aquí se cabe)
porque no os enfadasse vez alguna,
ya os la alexé a Sicilia, en ella estava,
y en aquellos desiertos habitava³⁰⁰.

Ancora da registrare una variazione minima. Gli esametri corrispondenti (*DRP*, III, vv. 288-89): «[...] Atqui Trinacria longe,/ esset ne uobis oneri, deserta colebat»³⁰¹ premettono alla finale il riferimento all'isola. Un'ulteriore variazione viene realizzata in relazione ai vv. 370-73, dove Cerere sradica, perché le facciano da torce, due cipressi gemelli, di pregevolezza tale che il Simoenta non ne ammira di simili sulle rupi dell'Ida o l'Oronte ne lambisce, mentre nutre il bosco sacro ad Apollo. Nell'ott. 286 Faría scinde le relazioni in cui Claudiano unisce il fiume Simoenta e il monte Ida «[...] quales non rupibus Idæ/ miratur Simois [...]» (vv. 371-72)³⁰², entrambi situati nella Troade, ed il fiume Oronte al bosco sacro ad Apollo. Ne è affidabile conferma la costruzione di un endecasillabo (v. 3) dal ritmo binario, scandito da due negazioni «nunca...ni». Allo stesso modo, il traduttore ricorre alle negazioni «no» e «ni» ai vv. 5-6:

Eran allí vezinos dos yguales
Cipreses, cuya cima besó el cielo,
nunca Simois los vio, ni los dio tales
del monte Ida el peñascoso suelo:
no regó con sus húmidos raudales
Oronte tales dos, ni el Rey de Delo
sus puntas coronó, que si los vieras,

²⁹⁹ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 60.

³⁰⁰ *Appendice*, p. 278.

³⁰¹ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 73.

³⁰² Ivi, p. 77.

dos conformes hermanos les dixeras³⁰³.

III.6.2 L'endecasillabo

Faría è un discreto versificatore. La sua è una traduzione «equilibrada y bien proporcionada»³⁰⁴. La scelta del metro è indissolubilmente legata all'ottava. Ritenuta da Menéndez Pelayo ritmicamente poco variata, la versificazione sembra invece confermare il diverso parere di José Lara Garrido, prima riportato, in merito ad una rilevante varietà ritmica³⁰⁵. Nel tradurre ogni esametro approssimativamente con due endecasillabi, Faría impiega *heroicos*, *melódicos*, *enfáticos*, distinte realizzazioni del canonico endecasillabo *a maiore* e *sáficos*, derivanti da una più complessa articolazione del *a minore*. La variabile densità degli accenti secondari produce varianti molteplici e dà luogo a combinazioni ritmiche estremamente varie³⁰⁶. All'interno del *Robo* è possibile rintracciarne in numero considerevole e la loro frequenza assegna ad alcune di esse un'incisività maggiore. L'endecasillabo *heroico* contempla le diverse possibilità di accentuazione in 2^a, 4^a, 8^a posizione, il *melódico* in 1^a, 3^a, 8^a, il *sáfico* in 1^a e 8^a, mentre l'*enfático* in 1^a e in 6^a. Le ottave che inaugurano la narrazione offrono da subito la possibilità di ottenere un quadro completo delle tipologie di endecasillabi, che si avvicenderanno lungo il suo corso:

Paréceme que escucho el alarido	2610
No lleva bien, que allá lo sepan ellos	246810
Y, veys allí de lexos se descubre	24610
de yedra se corona, y yedra cubre	26810
Los cavallos furiosos del amante	3610
Febo inspira mi lengua, a Febo inclino	136810
el ingenio, la voz, la pluma y mano	36810
cómo está essa República ordenada	13610
pronosticando la fatal jornada	4810
lexos profanos, alargad el passo	14810

³⁰³ Appendice, p. 281.

³⁰⁴ Micó, *Verso y traducción*, cit., p. 92.

³⁰⁵ Si vada alla nota n° 221.

³⁰⁶ Per le considerazioni a venire hanno costituito validi punti di riferimento: Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970; Tomás Navarro Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Americas Publishing Company, 1966; Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.

ciñen de tierra, y mar, de vega y monte	146810
Manifestadme (o padres de la tierra)	4610
lleva en su mano un pino radiante	14610
obscureció la clara luz de Febo	46810
las negras bodas, y el horrible caso	24810
silvan de Triptolemo las culebras	1610
Átropos favorece aqueste intento	16810

Eccone una stima complessiva:

	I libro	II libro	III libro	DRP
Heroicos				
2610	57 (8,1%)	86 (10,8%)	96 (10,1%)	239 (9,8%)
246810	28 (4%)	32 (4%)	50 (5,2%)	110 (4,5%)
24610	63 (9%)	70 (8,8%)	74 (7,8%)	207 (8,5%)
26810	52 (7,4%)	28 (3,5%)	47 (4,9%)	126 (5,1)
Melódicos				
3610	69 (9,9%)	71 (8,9%)	89 (9,4%)	229 (9,4%)
136810	15 (2,1%)	8 (1%)	23 (2,4%)	46 (1,8%)
36810	32 (4,5%)	40 (5%)	56 (5,9%)	128 (5,2%)
13610	31 (4,4%)	31 (3,9%)	41 (4,3%)	103 (4,2%)
Sáficos				
4810	34 (4,8%)	44 (5,5%)	19 (2%)	77 (3,1%)
14810	41 (5,8%)	41 (5,1%)	33 (3,4%)	115 (4,7%)
146810	14 (2%)	20 (2,5%)	29 (3%)	63 (2,5%)
4610	29 (4,1%)	52 (6,5%)	58 (6,1%)	139 (5,7%)
14610	35 (5%)	51 (6,4%)	56 (5,9%)	143 (5,8%)
46810	24 (3,4%)	22 (2,7%)	23 (2,4%)	69 (2,8%)
24810	83 (11,9%)	87 (10,9%)	79 (8,3%)	249 (10,2%)
Enfáticos				
1610	19 (2,7%)	10 (1,2%)	14 (1,4%)	43 (1,7%)
16810	5 (0,7%)	8 (1,01%)	16 (1,6%)	29 (1,1%)

Si precisi da subito che, dalla tabella, risultano esclusi gli endecasillabi extraritmici, i quali richiedono di essere diversamente schematizzati a causa della opportunità di illustrare le sequenze extraritmiche più ricorrenti.

	1/2	2/3	3/4	4/5	5/6	6/7	7/8	9/10
I	15,4%	5,6%	15%	1,3%	11,2%	35,2%	0	11,2%
II	12,2%	13,3%	12,2%	3,3%	13,3%	25,5%	1,1%	18,8%
III	5,5%	11,1%	15,2%	2%	11,1%	22,2%	0	25%

Questa seconda tabella compie anch'essa un'esclusione rivolta agli endecasillabi extraritmici che contemplano tre *ictus* adiacenti, i quali rietrano di diritto nel computo complessivo, che ne stima il 12,5% nell'intera narrazione con le percentuali parziali del 10,2% nel I libro, l'11,3% nel II e il 15,2% nel III. Si definiscono extraritmici gli endecasillabi in cui due accenti forti cadono su sillabe contigue, alterando inevitabilmente il ritmo del verso. La posizione che quest'incontro occupa al suo interno determina la sua stessa forza, ovvero la sua capacità di spezzare il fluire ritmico del verso o creare semplicemente una tensione. La significativa percentuale in cui compaiono gli extraritmici è specchio di alcune delle maggiori caratteristiche dell'endecasillabo di Faria ed induce ragionevolmente a pensare che non si tratti di un fenomeno casuale. Le difficoltà poste dalla traduzione di esametri in endecasillabi e la concomitante volontà di essere quanto più prossimo al testo di partenza costringono l'autore ad un puntuale ricorso alla sinalefe, chiamata a contrarre un verso che tende costantemente a superare le undici sillabe. L'incontro di vocali all'interno del verso e la conseguente applicazione della figura metrica, necessaria ai fini di una versificazione conforme alle norme, comporta un discreto numero di casi in cui due posizioni toniche si ritrovano ad essere adiacenti.

Ad incidere in misura maggiore è, a ben vedere, la forte tendenza del verso al ritmo binario, sia esso conseguito con perfetta simmetria o meno. Come è possibile rilevare dai dati raccolti in tabella, la gran parte degli extraritmici si caratterizza per la presenza di una forte pausa centrale; il verso si produce in due *cola*, dove il primo termina in parola ossitona o monosillabo forte e il secondo prende avvio con accento di rilievo ritmico, comportando l'adiacenza dell'*ictus* di sesta e settima³⁰⁷. Distinte sono le realizzazioni di quest'incontro. È

³⁰⁷L'endecasillabo così strutturato dichiara l'influenza della versificazione italiana. La poesia aurea spagnola lo attesta con frequenza: Boscán, Garcilaso, Castillejo, Hernando de Acuña, San Juan de la Cruz, Fray Luis, Aldana, Herrera lo impiegano. La trattatistica per lungo tempo ha riservato a questo particolare endecasillabo scarsa attenzione, non riconoscendo ad esso alcuna peculiarità. La sua legittimazione arriva dalle parole di Tomás Navarro solo all'inizio degli anni settanta: «El realce expresivo de este recurso, frecuente en Petrarca, recogido por Garcilaso, desarrollado por Góngora y aplicado por otros poetas antiguos y

possibile imbattersi in bimembri “simmetricamente”³⁰⁸ scissi: «Robador infernal, Rey del Erebo»; «hijos de Hiperión, hachas luzientes», o ritmicamente: «Delio te llora a ti, tú le obligaste», «Diosas tienes allá, Diras diformes», «allá ay prados también, cesse tu lloro», «sillas te goza tú, goza tu empleo», «lo inundó del licor, sacro a Lïeo», «vencida del dolor, frías las venas», «aquel sacro licor, luz oportuna», «hachas festivas sí, nueva librea». Numerosi i versi dall’andamento binario irregolare. Da una parte i versi che accolgono al loro interno duplicazioni dei sintagmi verbali e aggettivali. Questi, occupando di regola il secondo emistichio, determinano una frattura in seno all’endecasillabo stesso: «con aquesta región negra, y profunda», «del severo Plutón bravo y horrible», «el reyno paternal borda y dibuja», «el mísero Ixïón pena, y se aflige»; o incisi: «y dando a todo fin, das ser a todo»; dall’altra interrogative duplici che condividono lo spazio ristretto del verso e si legano in *enjambement* al seguente: «os llegava a hablar? tan importuna/ fue en su conversación?», «os ruego me digáys? dadme que acierte/ con mi cierto dolor», «fuy soberana? soy la que con quexa/ tantos dioses dexé?», «quién te me mostrará? quién será parte?». Opportuna una precisazione. L’adiacenza di *ictus* in sesta e settima non viene individuata da studiosi dal calibro di Dámaso Alonso e Navarro Tomás come forza generatrice del verso bimembre. Soprattutto in Góngora la bimembratura accoglie di rado quest’incontro. Certamente il verso extraritmico è presente³⁰⁹ e spesso sono gli accenti di sesta

modernos, puede considerarse como forma definitivamente establecida en la métrica del endecasílabo», Tomás Navarro Tomás, *Correspondencia prosódica-rítmica del endecasílabo*, in *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 114. William Ferguson nel suo volume, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, London, Tamesis Books Limited, 1977, dedica alla *acentuación antirítmica* uno studio dettagliato, alla quale riconosce una precisa vocazione imitativa e definisce preciso tratto stilistico.

³⁰⁸Si virgoletta l’avverbio simmetricamente in quanto i versi esemplificati non conseguono una bipartizione perfetta, ossia due *cola* speculari. Salva è però l’intenzione artistico-poetica, la quale consente di considerarli a tutti gli effetti dei bimembri. Più avanti questa questione sarà affrontata con maggiore profondità, per il momento si rimetta all’autorità di Dámaso Alonso che, nel suo studio sui bimembri gongorini, opta per tale valutazione, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 341-93.

³⁰⁹Pablo Jauralde Pou, *El endecasílabo en las Soledades de Góngora*, in *Pulchre, bene, recte: homenaje al Prof. Fernando González Ollé*, a cura di Carmen Saralegui Platero e Manuel Casado Velarde, Universidade Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2002, pp. 749-73.

e settima ad essere contigui, però da qui ad istituire una relazione diretta tra questo fenomeno e la bimembratura il passo non è di sicuro breve³¹⁰.

Possiedono caratteristiche similari versi in cui sono ben distinguibili tre segmenti ritmici: «por Cécrope su Rey gime de pena», «Esta abraça, esta sigue, esta acaricia», «Confiadísima, al fin, Ceres divina», «al infierno baxó menos horrible».

Significativa si rivela, inoltre, la presenza di *ictus* precedenti il più importante degli accenti, quello in decima. In termini quantitativi, l'incontro di accento in nona e decima segue a distanza ravvicinata la sequenza extraritmica di sesta e settima. Anch'esso si determina in condizioni varie ed anche per esso gioca un ruolo decisivo la collocazione di parola ossitona o monosillabica a ridosso della chiusura del verso. Consuete le combinazioni nome+agg. («amor puro») o agg.+nome («marital lecho»), che possono anche costituirsi in coppie iterate: «en yqual suerte» compare due volte, «aquel» viene seguito ora da «lado», ora da «prado», «cielo», «canto». Frequente la collocazione di «más» in nona posizione. Fubini, nel suo studio sull'endecasillabo dantesco, assegna a tale accento una precisa funzione espressiva, sostenendo che esso rafforzi il senso tragico³¹¹. Nella traduzione ciò non si verifica, l'incontro tra accento in nona e quello in decima imprime un lieve moto al verso in chiusura, in buona sostanza, scuote lo spazio atono che intercorre tra l'accento di sesta e quello di decima per l'appunto. Le combinazioni prima annoverate, congiunte alla presenza del pretérito perfecto e dell'infinito seguiti da nomi, avverbi e aggettivi, determinano le sequenze extraritmiche di terza/quarta e quinta/sesta. La prima acquista risonanza nell'endecasillabo sáfico, interferendo con l'accento obbligatorio, la seconda si dà solitamente tra parole legate sintatticamente tra loro, comportando un'incrinatura del ritmo di un certo rilievo: «oyose un rumor súbito, un rüydo» rappresenta un ottimo esempio in quanto scopre, per altro, una chiara intenzione imitativa. Il *rumor súbito* a cui allude l'autore è l'improvviso, fragoroso boato provocato dall'emersione del

³¹⁰Navarro Tomás definisce la bimembratura «básicamente un efecto conceptual [...] cuya función se sobrepone libremente a las modalidades rítmicas del verso», pur riconoscendo la presenza di casi in cui «la división bimembre altera la línea rítmica normal poniendo en conflicto el acento central de la sílaba sexta con otro, ocasional y accesorio, pero no menos destacado, sobre la séptima», Id., *El endecasílabo en Góngora*, in *Los poetas en sus versos*, cit., p. 158.

³¹¹Mario Fubini, *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 28-29.

carro infernale. Il suo propagarsi lascia attoniti, infrange la serenità delle giovani fanciulle intente a raccogliere fiori, ugualmente l'incontro dei due accenti crea un ritmo sincopato. Nelle battute iniziali del verso si aggiungono pronomi personali in posizione anaforica e pronomi interrogativi tra i maggiori responsabili della contiguità tra accenti, che, localizzate nel primo emistichio, hanno il preciso compito di acuire la *vis* delle apostrofi. Soggiace anche in questo contesto una volontà imitativa (non sempre legata alla presenza di versi extraritmici), ravvisabile, pertanto, negli attacchi dei copiosi discorsi diretti, come al v. 2 dell'ott. 142 «a quien sola el hüyr fue prohibido» (protagonista Proserpina) dove l'impossibilità della fuga viene evocata da un doppio rallentamento, il primo conseguito tramite la dieresi, il secondo determinato dall'adiacenza degli accenti di sesta e settima.

All'interno del verso a dispetto della sinalefe intervengono in misura nettamente inferiore sineresi e dieresi. L'autore gestisce in maniera decisamente più controllata il ricorso ad esse. Nel rispetto delle norme metrico-versificatorie consolidate nella poesia *culta*, l'uso della sineresi è moderato e caratterizza in misura pressochè uguale il secondo ed il terzo libro con una percentuale rispettivamente del 7,07% e del 6,77%, mentre nel primo col 13,79% si verifica quasi un raddoppiarsi della sua presenza. Molti dei casi in cui è possibile imbattersi sono rappresentati da parole sdrucchiole, dove l'incontro delle vocali interessate dalla sineresi segue l'accento principale³¹²: *ebúrneas*, *cerúleo*, *venérea*, *púrpurea* sono solo alcuni esempi.

Più complesso e copioso l'uso della dieresi. Nella generale tendenza dell'endecasillabo del *Robo* a contrarsi si insinua la dieresi, per lo più invocata dal ritmo. È proprio l'osservanza di un ritmo canonico ad imporsi sulla fattura di un endecasillabo nelle varianti consentite e a richiedere che i dittonghi si trasformino in iati. Ciò comporta un uso poco rigoroso della dieresi stessa, che coinvolge, all'occorrenza, distinti nessi vocalici. Faría segue l'atteggiamento della tradizione rinascimentale e tardo-rinascimentale nei confronti della dieresi, che si configurava come un tratto *culto* ed espressione dell'influenza della poesia italiana, in cui era ampiamente diffusa. Nel *Robo* ne è tuttavia apprezzabile un uso più copioso. In termini di percentuali, si assiste ad un progressivo infittirsi del suo impiego nel II e III libro, dal 16,09 % nel I libro si passa al 24,24% ed al 25,42%. La dieresi interessa con alta frequenza la sillaba in nona posizione, come a consentire che l'endecasillabo ottenga il più

³¹²R. Baehr, *Manual de versificación española*, cit., p. 42.

importante dei suoi accenti in decima. Compaiono nel corso dell'intera narrazione, sempre connotati da dieresi, *Diana*, *rüydo*, *rüyna*, *süave*, *criada*, *criar*, che si distribuiscono variamente all'interno del verso, eccetto *süave*, su cui sempre cade l'accento di 4^a. Singolare il caso di *cruel*: in 12 delle 15 occorrenze complessive, Faría sceglie di scindere il dittongo, nello specifico, quando l'aggettivo compare in endiadi: «*crüel*, y fiero», «*crüel*, y prevenida» o si situa al centro del verso per ricevere accento in 6^a.

Paragonabile alla copiosità della sinalefe solo quella dell'*enjambement*, frutto dell'obbligata rottura della perfetta coincidenza tra metro e sintassi. L'*enjambement*, la cui forza è determinata dall'intensità del legame sintattico che recide, presenta diverse modalità di impiego. Interviene a separare con maggiore frequenza il sostantivo dalla sua specificazione o il verbo dal suo complemento, diretto e non. Di certo non risparmia sintagmi verbali, ablativi assoluti, scinde sovente il sostantivo dall'aggettivo che lo connota. Questa fenomenologia è riscontrabile con omogeneità all'interno della narrazione. Tuttavia si assiste nel II e nel III libro ad una sua intensificazione, basti pensare che numerose ottave (dal 20% del primo libro si passa approssimativamente al 50%)³¹³ lo ospitano, da un minimo di uno ad un massimo di tre al loro interno. Può accadere che in una sola ottava per ben tre volte la specificazione si separi dall'oggetto specificato o l'aggettivo dal sostantivo a cui si riferisce. È da porre in rilievo, inoltre, una lieve complicazione. Oltre alle modalità già menzionate, l'*enjambement* incontra una nuova soluzione realizzativa nel saldarsi all'anastrofe, che, si vedrà a seguire, è altrettanto frequente nel *Robo*. L'effetto stilistico ne è potenziato: aumentando la distanza tra gli elementi costitutivi del sintagma interessato cresce l'intensità dell'*enjambement*: «[...] sus puertas dieron/ del venidero daño tres señales»; «[...] no han perdido/ del común sol los claros resplandores»; «Céfiro sopla, y tiempo no marchita/ de color vario matizadas flores» sono esempi appartenenti al II libro ai quali se ne aggiungono di provenienti dal III, in cui la combinazione di *enjambement* e anastrofe compare in misura pressappoco uguale: «Mísera, a vuestros pies me postro, y pido/ de mi culpa perdón»; «[...] dexta deslizarse/ de Monjibelo a la suprema cima»; «Assí la Diosa, luego que se vido/ de Mongibelo a la encendida boca».

Risulta naturale interrogarsi su quanto questi tratti caratteristici dell'endecasillabo siano diretta eredità del poema claudiano. Per quanto

³¹³La percentuale viene calcolata in base al numero di ottave interessate e non al singolo endecasillabo, in questo caso, ai singoli endecasillabi coinvolti nel fenomeno di spezzatura.

concerne la sinalefe non è possibile ricondurne la frequenza al testo di partenza, dal momento che il suo impiego da parte del poeta alessandrino è notevolmente esiguo. Nel I libro del *DRP* se ne riscontrano solo 5 casi su 286 versi, nel II 16 su 372, nel III 57 su 448³¹⁴. Ad analoga conclusione si perviene in relazione alla dieresi. Lo stesso *enjambement*, molto presente nella poesia di Claudiano, non confluisce nel *Robo* quale caratteristica peculiare della sua versificazione, ma acquista una vita del tutto autonoma. Non mancano -a consentirne la rintracciabilità è sempre la fedeltà della traduzione di Faria- casi in cui la spezzatura si conserva nel testo d'arrivo, ma si tratta giusto di una esigua parte dal valore poco significativo rispetto alla considerevole quantità di *enjambement* che non trovano riscontro nella traduzione. Come il largo impiego della sinalefe è indice della tendenza del verso a dilatarsi oltre lo spazio delle undici sillabe, allo stesso modo l'*enjambement*; la rottura dell'unità sintattica dell'endecasillabo, è chiaro segnale della difficoltà dell'autore a vincolare il discorso poetico nello spazio ad esso assegnato dal metro. La frequenza con cui il limite ritmico del verso si infrange e le ricorrenti modalità di questa rottura inducono a valutare l'*enjambement* come un mezzo non propriamente stilistico, a cui Faria fa ricorso per conseguire studiate soluzioni espressive. Nelle mani di Claudiano l'*enjambement* è tra gli strumenti privilegiati della tecnica della *variatio*. Nel *DRP*, come nell'intera produzione del poeta, si assiste ad un suo particolare uso:

nel secondo dei due versi interessati dal fenomeno, l'emistichio che segue la parola in *enjambement* viene "riempito" riprendendo in chiave di variazione o di sfaccettamento l'immagine o il concetto appena espressi. In ciò che resta del secondo verso dopo la parola in *enjambement* il discorso non procede con un elemento nuovo: quel breve spazio è riservato ad una ripetizione o ad un ampliamento- per lo più coordinati a ciò che precede tramite un «et», «ac», «aut», «nec», «-que»- e viene spesso quasi a svolgere un ruolo analogo a quello spesso assolto dal pentametro rispetto all'esametro nel distico elegiaco³¹⁵.

³¹⁴Lucio Ceccarelli, *Osservazioni sull'esametro di Claudiano*, in *Aetas Claudiana: eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, a cura di Widu-Wolfgang Ehlers, Fritz Felgentreu e Stephen M. Wheeler, München, Saur, 2004, pp. 104-41; Id., *Osservazioni sul rapporto tra metro e sintassi in Claudiano*, in *Forme letterarie nella produzione latina di IV-V secolo (con uno sguardo a Bisanzio)*, a cura di Franca Ela Consolino, Roma, Herder, 2003, pp. 195-229.

³¹⁵Fo, *Studi*, pp. 183-84.

La necessità della traduzione impedisce a quest'uso di affermarsi. La soppressione di elementi della narrazione, di forza imposta dall'unità strofica dell'ottava e dalla rima, non permette all'«esigenza di rinvenirsi, di “raddoppiarsi”»³¹⁶, propria del comporre claudiano, di esprimersi secondo questo modulo.

La caratteristica di maggiore risalto dell'endecasillabo del *Robo de Proserpina* è la bimembratura. Nuovamente non si è in presenza di un tratto ereditato dal poema claudiano. Faría si inserisce nel solco della tradizione poetica precedente che incontrerà nella perfezione del verso gongorino il suo coronamento. Nella traduzione è possibile registrare una serie di versi perfettamente bipartiti, dove le componenti grammaticali ripetono «con exactitud en el segundo miembro el esquema morfológico y sintáctico del inicial»³¹⁷, unite da congiunzione, «centro de la simetría». La percentuale calcolata si attesta al 3,9%.

Punto di riferimento delle osservazioni a seguire è lo studio di Dámaso Alonso sul verso bimembre gongorino. Si muova pertanto dalla divisione in quattro tipologie operata dal critico, il quale distingue la bimembratura fonetica, colorista, sintattica e ritmica. Non sono assenti versi in cui la duplice occorrenza di una parte del discorso istituisce un ritmo binario:

de yedra se corona y yedra cubre	(ott. 6, v. 5)
dos almas juntas, dos ceñidos cuellos	(ott. 11, v. 6)
siéntalo Erinis, siéntalo Acheronte	(ott. 70, v. 7)
no faltó agüero, ni presagio impío	(ott. 81, v. 5)
sillas te goza tú, goza tu empleo	(ott. 145, v. 7)
pierdo la luz y pierdo los favores	(ott. 157, v. 6)
en todo ay tregua y todo al fin reposa	(ott. 176, v. 7)
no por invidia, no, por su daño	(ott. 193, v. 7)
ya llora en esto, ya la alegra aquello	(ott. 231, v. 7)

La forte attenzione che Faría riserva al pittoricismo coloristico di Claudiano non si traduce in versi bimembri. Abbondanti invece appaiono gli endecasillabi rientranti delle ultime due tipologie. La suddetta bimembratura sintattica³¹⁸ è così esemplata:

³¹⁶*Ibid.*

³¹⁷Dámaso Alonso, *Obras completas*, cit., p. 346.

³¹⁸Alcuni degli esempi utilizzati dallo studioso aiuteranno il confronto: «Cama de esposo y campo de batalla», «Ciñalo bronce o múrelo diamante», «Trepando troncos y abrazando

con pecho enhiesto y con menudas quiebras	(ott. 4, v. 8)
su frágil Tirso y su cuello informe	(ott. 6, v. 6)
tomó coraje y encendio en ira	(ott. 10, v. 2)
granizo espesso y yelo christalino	(ott. 24, v. 4)
vomitár fuego y espirar azufre	(ott. 48, v. 8)
salida libre, ni camino essento	(ott. 54, v. 3)
al partir presto y al parar bizarro	(ott. 58, v. 8)
haziendo espumas y esparziendo olvidos	(ott. 85, v. 7)
de negro luto, y de tiniebla obscura	(ott. 88, v. 2)
sierpe lo baxo, y hombre lo eminente	(ott. 94, v. 7)
rico de flores, y de olor copioso	(ott. 111, v. 6)
otóñase la tierra y goza el cielo	(ott. 111, v. 7)
de olor fragante, y de color morada	(ott. 122, v. 2)
al campo yerba, y flores al desseo	(ott. 135, v. 4)
el río al mar y al labrador la tierra	(ott. 135, v. 8)
tembló Orión y Atlante desmayóse	(ott. 136, v. 8)
los frenos muerden, y el timón torcían,	(ott. 137, v. 7)
harta su hambre y tiempla sus rigores	(ott. 143, v. 7)
estanca el río y hártase el sediento	(ott. 177, v. 7)
funesta amarillez y mortal yelo	(ott. 211, v. 3)
de león fiero y de enemiga gente	(ott. 232, v. 4)

L'incolonnamento dei versi consente istantaneamente di apprezzare come la bimembrazione si avvalga in larga misura della sinalefe per stabilire la simmetria dei suoi elementi costitutivi. Faría, anche in questa circostanza, necessita del suo utilizzo per la composizione del verso che, qualora non potesse rivolgersi a questa figura metrica, denuncerebbe una costante violazione della norma.

Accanto ad essi, sempre seguendo il criterio adottato dal gongorista, vanno collocati quegli endecasillabi, la cui composizione, pur non realizzando una simmetria perfetta, risulta mossa dallo stesso intento artistico-poetico³¹⁹. Questi possono contemplare la semplice giustapposizione dei membri costituenti, rinunciando al «eje» della simmetria. Di gran lunga più copiosa, la bimembrazione sintattica “imperfetta” si presta nel *Robo* ad assolvere

pietra», «Lamiendo floras y argentando arenas», «Montes de agua y piélagos de montes», p. 354.

³¹⁹Lo studioso li esemplifica con questi versi gongorini: «Que un solbo junta y un penasco sella», «La niega avara y pródiga la dora», «Cuantas produce Pafo, engendra Gnido», Dámaso Alonso, *Obras completas*, cit., p. 355.

molteplici funzioni nell'ambito dell'ottava: accoglie l'articolazione delle apposizioni:

Robador infernal, Rey del Erebo	(ott. 1, v. 2)
las tres Furias, su fiera compañía	(ott. 13, v. 2)
el real palacio, el húmido aposento	(ott. 27, v. 3)
aquel sacro licor, luz oportuna	(ott. 292, v. 4)
hachas festivas sí, nueva librea	(ott. 294, v. 6)

il disporsi del verbo e del suo soggetto od oggetto:

y si la piensas dar, y alçar vandra	(ott. 21, v. 7)
el viento burles y su curso impidas	(ott. 31, v. 6)
fiel al recebilla, infiel al dalla,	(ott. 45, v. 5)
mancha la luz del sol y anubla el día	(ott. 51, v. 2)
las llamas alimenta, el fuego apura	(ott. 51, v. 5)
lo mira el pueblo y teme el marinero	(ott. 72, v. 6)
sus verdes ramos texe y sombras haze	(ott. 115, v. 2)
su curso varió, y carrera cierta	(ott. 136, v. 4)
sufre la luz, y el resplandor consiente	(ott. 138, v. 3)
Céfiro sopla, y tiempo no marchita	(ott. 163, v. 6)
abrió sus urnas, y su estanque feo	(ott. 181, v. 7)
dar espuela al ingenio, y rienda al Arte	(ott. 192, v. 8)
si duerme, pena, y si despierta, es muda	(ott. 205, v. 8)
Todo le da temor y nada espera	(ott. 226, v. 1)
No la dexó el dolor, llorar no pudo	(ott. 228, v. 1)
bolviendo tarde y viéndola esparzida	(ott. 232, v. 5)
sufre el despojo, y con el peso gime	(ott. 281, v. 6)
un golpe tira aquí y allí otro arroja	(ott. 284, v. 7)
para hazer antorchas y traer lumbre	(ott. 287, v. 3)

il raddoppiarsi del soggetto, dell'oggetto e di svariati complementi:

con quién componeys paz, a quién days guerra	(ott. 8, v. 5)
regalos de marido, miembros bellos	(ott. 11, v. 3)
confusos braços, y mirar gracioso	(ott. 11, v. 4)
común aliento, competir gustoso	(ott. 11, v. 6)
imperiosa la hambre, el odio fuerte	(ott. 12, v. 7)
de armados pechos, y amarillos rostros	(ott. 13, v. 8)
en forma el campo y en su fuerça el trato	(ott. 16, v. 3)
y de su voluntad, y su impaciencia	(ott. 25, v. 3)
su basto cetro y fiera compostura	(ott. 26, v. 5)

Pachino altivo, Lilibeo valiente	(ott. 47, v. 3)
con mil temblores y humareda inmensa	(ott. 49, v. 3)
con robo cierto y aparente guerra	(ott. 84, v. 8)
la presa honrosa y prenda de alegría	(ott. 87, v. 7)
la más humilde y menos licenciosa	(ott. 89, v. 5)
a partes suelta, a partes enrizada	(ott. 92, v. 2)
humano el medio, el medio de serpiente	(ott. 94, v. 7)
una del día y de la noche una	(ott. 100, v. 4)
Con tanta gala, y tanta bizarría	(ott. 103, v. 1)
con amarillo rostro y pie turbado	(ott. 140, v. 1)
injuria tan común y el hecho impío	(ott. 142, v. 7)
de esse estrellado cielo y deste mundo	(ott. 154, v. 8)
De tan tierno llorar y afecto tierno	(ott. 160, v. 1)
con tan vana sospecha y vil cuydado	(ott. 161, v. 2)
sus ciertos malos, y aparentes gustos	(ott. 167, v. 6)
el cetro libre y posesión segura	(ott. 168, v. 2)
y de sus grutas y peñascos fríos	(ott. 188, v. 7)
mil tiempos ha y agora le renuevo	(ott. 192, v. 4)
su floxa edad, su perezoso Ebo	(ott. 192, v. 6)
tener razón y entendimiento infuso	(ott. 197, v. 2)
y con ravia crüel y con despecho	(ott. 208, v. 6)
en más remota, y menos sospechosa	(ott. 220, v. 4)
las santas leyes, la justicia vuestra	(ott. 261, v. 1)
vencida del dolor, frías las venas	(ott. 267, v. 4)
con mis antorchas y encendidas teas	(ott. 275, v. 7)
su nombre mismo y cierto señorío	(ott. 278, v. 8)
despojo rico y miembros humeantes	(ott. 282, v. 4)
mi triste caso, mi infeliz destino	(ott. 301, v. 2)

Rappresentata da un numero discreto di versi anche l'ultima tipologia. La bimembratura ritmica, che, come in Góngora, produce una corrispondenza tra il termine di una parola e quello del primo emistichio, a cui segue una forte cesura, con la precisa formazione di due membri a costruire il verso, è ben presente nel *Robo*³²⁰:

Apolo vive en mí, yo lo imagino	(ott. 2, v. 2)
Febo inspira mi lengua, a Febo inclino	(ott. 2, v. 5)
Muy bien te gozas tú, yo solo vivo	(ott. 36, v. 1)
y al rico labrador, de rostro amigo	(ott. 62, v. 7)
Parten juntas, el cielo las respeta	(ott. 72, v. 1)

³²⁰ Ancora qualche esempio offerto da Dámaso Alonso: «Armó de crueldad, calzó de viento», «que redima feroz, salve ligera», «Pavón de Venus es, cisne de Juno», p. 357.

sus tres hermanas, Venus la primera	(ott. 91, v. 2)
fructifica la vid, ceñida al olmo	(ott. 116, v. 8)
en tanto que este viento, Aura tranquila	(ott. 119, v. 2)
Delio te llora a ti, tú le obligaste	(ott. 124, v. 5)
Diosas tienes allá, Diras diformes	(ott. 145, v. 1)
allá ay prados también, cesse tu lloro	(ott. 163, v. 5)
goza por damas, Reyna generosa	(ott. 168, v. 3)
lo inundó del licor, sacro a lïeo	(ott. 181, v. 8)
quando despierta, todo pronostica	(ott. 205, v. 5)

La collocazione dei versi bimembri all'interno delle ottave varia notevolmente nel *Robo*. Il suo autore non individua delle posizioni privilegiate in seno alla sua architettura. Possono occupare ora la prima quartina, ora la seconda o il distico di chiusura. Se è vero che il bimembre è spesso scelto per sigillare l'ottava, è la tradizione petrarchista a canonizzare tale impiego, Faría lo confeziona per la sua traduzione e lo distribuisce secondo le esigenze di questa e dell'ottava che le dà corpo. Né tantomeno è possibile isolare un determinato tipo di endecasillabo, eroici, melodici e in gran parte saffici si alternano tra loro nella costruzione del verso bimembre, così come gli endecasillabi extraritmici.

La considerevole quantità dei bimembri (si pensi che nelle *Soledades* si è in presenza di un'analogia percentuale, approssimativamente il 4%) sintattici e ritmici, sembra anticipare l'importanza che questi acquisiranno nella versificazione gongorina. Resta, però, ad impedire un significativo slancio in avanti, rispetto a soluzioni proprie della poesia rinascimentale, da una parte, la presenza di quella che Dámaso Alonso definisce una «geminación conceptual»³²¹, già ravvisata in Herrera e di chiara ascendenza petrarchesca, qui da leggere come un costante sdoppiarsi del verso al fine di caricarsi di un potenza espressiva maggiore; dall'altra, l'abilità, propria del verso bimembre gongorino, ad accogliere raffinati giochi fonici, timbrici, ritmici. Dei bimembri appartenenti al *Robo* solo una piccola parte presenta un'uniformità timbrica e, con rarità, appaiono quelle ripetizioni simmetriche di consonanti o gruppi consonantici finalizzate a evocazioni imitativo-allitteranti. Recano però preziosa testimonianza della capacità dell'autore di suggerire soluzioni da perfezionare. Se, infatti, a versi come «vomitar fuego y espirar azufre» che, nello specifico, all'adiacenza di accento in 3^a e 4^a, associa l'allitterazione della vibrante e delle fricative, si accompagnano versi quale «lo inundó del licor, sacro a lïeo», dove la pausa centrale non intralcia l'effetto, ricercato dalla

³²¹Dámaso Alonso, *Obras*, cit., p. 373.

ripetizione delle liquide e delle vibranti e dalla dieresi in chiusura, dello scorrere dolce del nettare propizio ai neosposi, allora viva è l'*intentio* imitativa e ben adoperati gli strumenti per realizzarla. Ad avvalorare quest'affermazione è la collocazione dei due versi, i quali chiudono rispettivamente l'ott. 48 e la 181. In maniera sapiente, accolgono la loro perfetta sintesi, dal momento che nella prima campeggia l'Etna e la seconda si sofferma sulla metamorfosi dei fiumi infernali, che per celebrare le nozze di Plutone e Proserpina, convertono in cristalline le loro acque.

A confermare la distanza dall'endecasillabo gongorino è, inoltre, l'assenza di contrasti marcati o, più semplicemente, di contrapposizioni lievi, base su cui si innestano le complicazioni figurative tipicamente gongorine. Il v. 215 della *Soledad segunda*: «del cielo espumas y del mar estrellas», dove la bimembratura accoglie una «suntuosa hipálage»³²², è fortemente rappresentativo del *modus poetandi* di Góngora. Si pensi in seguito alla tipologia colorista che, come già fatto notare, non trova attestazioni nel *Robo*: «negras violas, blancos alhelíes», «o púrpura nevada, o nieve roja». Dunque:

La contraposición o adición, empleada normalmente por los poetas renacentistas, alcanza en Góngora, como todo el mundo sabe, una intensidad desconocida anteriormente, y llega así a convertirse en una nota externa del gongorismo³²³.

Il verso bimembre gongorino è strumento espressivo poderoso, sia che incrementi «el riguroso contraste o la semejanza entre la dos partes» che lo compongono, è «una criatura estética superior a todo lo que precede, lo mismo por su hiriente resalte, por su contraste nítido, que por su evocadora complejidad de matización»³²⁴.

Accanto alla bimembratura, il verso del *Robo* accoglie al suo interno, anche se in misura nettamente inferiore, in un gioco intensificativo, perfetti trimembri:

se entretiene, se enlaza, y se recrea	(ott. 34, v. 2)
Esta abraça, esta sigue, esta acaricia	(ott. 41, v. 1)
más ricos, más honrados, más valientes	(ott. 44, v. 4)
	(ott. 62, v. 5)

³²²Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, a cura di Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 452.

³²³Ivi, p. 352.

³²⁴Dámaso Alonso, *Obras*, cit., p. 380.

sin bueyes, sin gañanes, sin peones	(ott. 144, v. 5)
con que espuela, o que fuego, o con que cosa	(ott. 182, v. 2)
con penas, con sospiros, y con llanto	(ott. 229, v. 5)
no llora, no se queixa, no suspira	(ott. 284, v. 8)
aquel tala, aquel dexta, aquel la enoja	(ott. 296, v. 5)
o mi honor, o descanso, o fundamento	
versi ammissibili come trimembri:	

pródigas arras, dádivas, presentes	(ott. 43, v. 6)
no suenan trompas, caxas, ni clarines	(ott. 65, v. 6)
son de christales, perlas y Esmeraldas	(ott. 89, v. 8)
el prado, el tiempo, y la ocasión medía	(ott. 62, v. 5)
Presurosos, atónitos, y en duda	(ott. 91, v. 5)
o sea hija, hermana, o muger mía.	(ott. 201, v. 8)
Ay madre, ay crúel madre, ay rigurosa	(ott. 214, v. 1)
esta fue aya, compañera, y madre	(ott. 234, v. 8)

versi quadripartiti:

Amilclas, Clarios, Lares y su cielo	(ott. 43, v. 6)
guerras, pestes, incendios, tempestades	(ott. 72, v. 8)
pesadumbre, dolor, pena, y disgusto	(ott. 98, v. 4)
de azul, y verde, de morado, y gualda	(ott. 127, v. 8)
lagunas, ríos, mar, tierras, y viento	(ott. 165, v. 8)
en vanquetas, en fiestas, risa y canto	(ott. 174, v. 6)
halló en sus bozes, gusto, sueño, y muerte	(ott. 257, v. 8)
maldiziendo el lugar, el prado y flores	(ott. 302, v. 7)

Faría non rinuncia ad estendere la costruzione bimembre a coppie di versi: «campea alegre, y marcha victorioso/ falto de pecho y de pecho osado», in particolare modo al distico di chiusura delle ottave: «en la suprema parte fuego y viento,/ y en la inferior la tierra, y firmamento», «que nadie muere en agua, nadie en guerra/ que muerte falta en mar, y muerte en tierra».

La bi e plurimembrazione, dunque, si costituisce privilegiata tecnica versificatoria, deputata ad accogliere all'interno della narrazione poetica la massiccia aggettivazione che, insieme al verbo, si produce, quasi costantemente, in *iuncturae* sinonimiche e intensificative dal carattere binario e ternario, che non rinunciano del tutto ad ospitare figure allitteranti: «y ella calla y llora», «haziendo espumas y esparziendo olvidos», «su cumbre verde, crespas, espessa, y rica».

Le suddette *iuncturae* sinonimiche e intensificative aprono in verità un più ampio discorso di cui oggetto principale resta l'endecasillabo. Protagoniste senza alcun dubbio del verso bimembre, in cui incontrano simmetrica configurazione (si ricordi che le bimembrazioni occupano circa il 4% dell'intera narrazione in versi), queste interessano l'intero poema con una percentuale dell'oltre 8%, dando forma al costante duplicarsi delle strutture verbali, nominali, aggettivali, preposizionali. Una serie di esempi aiuterà. Per quanto concerne le strutture verbali: se Eleusi a «Cerere faces extollit» nel *Robo* le «levanta y desordena», se il vento tra gli antri rocciosi dell'Etna «furit» nel *Robo* «buelve y rebuelve con furor bramando», se l'aura mattutina «praesudat» bagnando i campi di rugiada, nel *Robo* «tan divino licor suda y distila», se Polifemo «fugit» nel *Robo* «huye y se assombra»; per le nominali: «rura» diviene «mi cumbre y mis collados», «bella» si duplica in «guerra y desconsuelo», mentre «timor» in «temor y reverencia». La stessa aggettivazione trova nell'endiadi la sua formula espressiva di maggiore pregnanza: «cruentus» si traduce in «crüel y fiero», «gravis» riferito al Borea «bravo y furioso», i «terrificis mugitibus» in «horribles y leales», Plutone reso «mitior» dal nuovo amore in «alegre y apacible». Ad accogliere con maggiore frequenza le duplicazioni è la sede del secondo emistichio, per ovvie ragioni di ritmo e rima, anche se non accade di rado che sia il primo ad essere occupato, soprattutto da sintagmi verbali e nominali. Ancora una volta non è possibile ricondurre tale caratteristica al testo di partenza, ad una modalità traduttivo-imitativa. La maggior parte delle duplicazioni verbali, nominali, aggettivali sono realizzate dall'autore senza un diretto riferimento agli esametri claudiane che si limitano a suggerirne la proprietà e la pertinenza. L'esigenza di «rinvigorirsi, raddoppiarsi», di cui si è parlato in precedenza, incontra ora la forma d'espressione più congeniale.

Spesso l'endecasillabo ospita relative, generalmente brevi, la cui presenza è da ascrivere alla mera necessità di riempire un vuoto della traduzione e ottenere che il verso giunga completo alla rima. Queste occupano per lo più lo spazio del secondo emistichio. In tutti e tre i libri si registrano emergenze tali³²⁵: nel primo Proserpina nel ricamare la sua tela «labra los elementos, *que imagina*» e

³²⁵Si riportano nel corpo del testo i seguenti versi d'esempio, scelti in virtù della loro relativa autonomia sintattico-semantiche all'interno dell'ottava, nelle note successive invece le altre attestazioni presenti in ciascun libro.

all'arrivo delle dee «la ropa dexta, *que bordava en vano*»³²⁶; nel secondo «Sudando miel el roble, *que envejeze*» e «allí y allí el laurel, *que reverdeze*»³²⁷; nel terzo: «dónde están mil criadas *que tenías?* » e «de ti se quexa, *que te fuiste a caça*»³²⁸.

³²⁶I due versi appartengono rispettivamente alle ottave 76 e 82. Si confrontino, inoltre, per una più estesa visione del fenomeno: «lleva en su mano un pino radiante, / con luz infausta, *que a rigor movía*» (ott. 16); «a tus hermanos, que qual tú son Reyes, / dar guerra es impiedad, *que no sufrimos*» (ott. 21); «los tres aullidos, *que despide essento* / por tres fieras gargantas el ravisoso / guardián infernal detuvo un tanto» (ott. 27); «Ceres, *que madre apassionada era*, / y no adivina del futuro robo / escondió su cordera a tanto lobo» (ott. 44); «Sicilia en otro tiempo fue una parte / de la famosa Italia, y el mar fiero, / con ímpetus furiosos la reparte / mudado el sitio, *que gozó primero*» (ott. 46); «Pachino al Ionio mar muestra su frente. / Lilibeo a las ondas *que pelean*, / bramando entre sus braços pone freno» (ott. 47); «Será, que el codicioso mar tendiendo / sus braços por los senos escondidos / del alto monte, *que yba humedeciendo*, / se mezcló en las bolcanes encendidos» (ott. 55); «Llegan al sitio, donde el gran palacio / de Ceres reluzía, y campeava, / obra lozada con primor y espacio, / por los Ciclopes, *que Vulcano alaba*» (ott. 73).

³²⁷È l'ott. 116 a fornire i due esempi ai quali si aggiungono: «el prado, el tiempo, y la ocasión media / para la presa, *que hazer espera* / que piensa con tal robo, y tal trofeo / baxar triunfando al infernal Leteo» (ott. 91); «la madre Tetis, *que los vio presentes*, / con amoroso afecto les dio cuna» (ott. 100); «Al brazo diestro estava el Sol bordado, / sin la corona ardiente, *que lo ciñe*» (ott. 101); «y del búfido horrible, *que espiraron*, / casi se obscureció la etérea cumbre» (ott. 137); «el virginal honor, *que nunca es mudo*, / les obligó a vengar en lo posible / injuria tan común, y el hecho impío» (ott. 142); «a aqueste te consagro, al rostro hermoso / las lágrimas enxuga, *que derramas*, que te prometo eternas Primaveras, / y manzanas de oro quantas quieras» (ott. 164); «De las Elisias madres la corona / casta, y noble, a su Reyna coronava, / y cada qual razones amontona / por temprarle el dolor, *que la aquexava*» (ott. 173); «Ya en el Orbe infernal replandecía / la estrella, *que al partir del sol parece*, / y ya al lecho nuptial llevar quería / el gran Plutón la virgen *que enmudeze*» (ott. 184).

³²⁸Le ottave 238 e 244 contengono gli endecasillabi citati. Si vedano: «Tal vez, que las entrañas le atraviessa / una enemiga lança le parece, / la blanca vestidura *que professa* / tal vez, negra, y manchada se le ofrece» (ott. 206); «no me asegura el muro, fabricado / por los Cíclopes, *cuya industria admira*» (ott. 219); «muchas en larga vena, se han vertido / de aquestos ojos *que respeta el cielo* / lágrimas sin sazón, y a pelar mío» (ott. 222); «el passo mueve, y de valor desnudo / el pie titubeava, *que movía*» (ott. 228); «Por aquí, y por allí confusa mira, / y casi rota vio a una parte echada / la divina labor, *que al arte admira* / tela de Proserpina, aun no acabada» (ott. 229); «La cabellera blanca mal compuesta / y cubierta de polvo lamentava / el robo injusto de su hija honesta, / su hija celestial, *que tanto amava*» (ott. 235); «pasmó un gran rato, que el incierto yerno, / y el cierto daño *que le fue visible*, / no se atrevió contar, y al fin se esfuerça / al dolor, y al temor haziendo fuerça» (ott. 239); «o a ti Palas, en guerra ha procurado / usurparte el bastón, *que has gobernado*» (ott. 253); «Assí la Diosa, luego que se vido / de Mongibelo a la encendida boca / le arrojó los cipreses que ha traído / buelta la espalda al humo, *que revoca*» (ott. 290); «con esto alzó sus teas, y por hado / le dio a la clara luz, *que las inflama*» (ott. 291).

III.4.3 *La rima*

L'ottava reale scelta per la sua traduzione richiede a Faría la fattura di rime che ne siglino ogni verso. Si è, in buona sostanza, dinanzi ad un discreto rimatore, che con diligenza, rispetta le norme imposte da forma metrica e verso. Lo schema da seguire è costituito dalla rima alternata per i primi sei versi e baciata per il distico finale. Non si incontrano errori nei numerosi endecasillabi, tutti rigorosamente piani. Ovviamente, l'autore mette a punto una serie di strategie che lo sollevino da un impegno eccessivamente oneroso. Ricorre molto frequentemente alle cosiddette rime facili, desinenziali, nello specifico all'uso di gerundi e participi passati, i quali, senza dubbio, monopolizzano la chiusura del verso (più della metà delle ottave del *Robo* optano al loro interno per questa soluzione rimica). Certo non manca l'agevole scelta di tempi e modi verbali: vengono preferiti, in termini quantitativi, l'imperfetto e il passato remoto nel primo caso, il congiuntivo imperfetto nel secondo. In relazione ad ogni singolo libro è possibile assistere ad un incremento progressivo delle rime desinenziali e all'instaurarsi di un rapporto proporzionale tra il numero crescente delle ottave e l'impiego delle suddette rime. Nel primo libro il 35,63%, delle ottave le accoglie al suo interno, nel secondo il 42,42%, nel terzo il 49,15%. Dal caratterizzare un terzo delle ottave nel primo libro, le rime desinenziali arrivano, nell'ultimo, ad occuparne quasi la metà. La stima ora realizzata esclude i distici finali, per i quali l'incremento non risulta graduale. Percentuali non molto distanti interessano il primo e il secondo libro (13,73% e 11,11%), mentre nel terzo il 19,49%, quasi ne raddoppia la presenza.

In quantità considerevole anche le rime derivative, soprattutto nel primo e nel terzo libro con una percentuale del 12,64 e del 15,25 di ottave interessate. Un'incidenza minore si registra nel secondo con una percentuale del 6,06³²⁹.

³²⁹I libro: canta/ encanta, descubre/ encubre/ cubre, triforme/ conforme/ informe, discordia/ concordia, puesto/ supuesto (due occorrenze in chiusura d'ottava), miro/admiro, guarda/aguarda, cubre/encubre, cubiertas/ descubiertas, viene/ conviene, puesto/ dispuesto, braços/ abraços; II libro: gusto/ disgusto, esquadra/ quadra, diformes/ conformes, impide/ pide, profundo/ fundo, detuvo/ entretuvo; III libro: nuevo/ renuevo, propia/ apropiada, justo/ injusto, sombra/assombra (due occorrenze in chiusura d'ottava), enojos/ despojos, abraça/ abraça, mira/ admira, esfuërça/ fuerça, abraça/ abraça, importuna/ oportuna (due occorrenze), desdicha/ dicha/ entredicha, gracia/desgracia, aquexa/ quexa, justicia/ injusticia.

Le rime equivoche risultano essere complessivamente sei, una sola nel primo, due nel secondo, tre nel terzo: «Con haz cera en algo al que es de azero *hecho*,/...oyole Venus, y acelera el *hecho*», «...y les hirió la *vista*/ a los cavallos, que aunque van velozes/ pararon, quando fue Medusa *vista*», «mayor cetro te espera, y mayor *reyno*/ conmigo esposa reynarás pues *reyno*», «en duda/ duda», «quién fue él que os espantó? Esta fe se *guarda*/ a quién dexó su prenda en vuestra *guarda*?», «Muestra/ haze muestra»; le identiche quattro.

Faría indulge sovente in combinazioni rimiche variamente composte che si ripetono per tutta la narrazione³³⁰: hermano/ mano/ vano/ llano, Averno/ eterno/ gobierno/ infierno/ yerno, Erebo/ Febo/ nuevo/ mancebo, tanto/ espanto/ llanto, pecho/ hecho/ satisfecho/ deshecho/ despecho, Proserpina/ adivina/ divina, cielo/ suelo/ vuelo/ rezelo, tierra/ guerra, segura/ obscura/ apressura/ pura, muerte/ suerte/ fuerte, profundo/ mundo, Gigantes/ arrogantes, arte/ parte, braços/ lazos/ abraços, desengaño/ daño/ engaño, horrible/ terrible, cumbre/ lumbre, tío/ impío, rosa/ hermosa, undoso/ frondoso, flores/ dolores, decoro/ oro, Ida/ vida.

Distanti dal *quehacer* dell'autore sperimentazioni o giochi complessi, del tutto assenti, dunque, rime difficili e tecniche.

III.6.3 *La sintassi*

La *lexis* claudiana comporta un impegno notevole per Faría. Claudiano, da ultimo epigono della classicità, fa dell'enfasi espressiva la cifra del suo poetare. La frequenza e l'elaborazione rendono determinati moduli espressivi fortemente originali. La lezione della classicità aurea viene dal poeta profondamente assimilata; vivificarla è compito di un costante lavoro di intensificazione, sfaccettamento e variazione di stilemi retorici consolidati, il cui potere espressivo la tradizione precedente sembrava aver esaurito. L'enfasi, che connota il periodare, trova nell'accumulazione di frasi interrogative, esclamative e negative un mezzo stilistico ricorrente. Forma perfetta a ospitarla si rivela il discorso diretto, che, infatti, prolifera sia nel *DRP* che nel *Robo*. Ogni protagonista della narrazione prende la parola in una preghiera, in un'invettiva, in un discorso minatorio. Lachesi supplica Plutone perché non muova guerra a Giove, Plutone minaccia il fratello, Proserpina invoca il padre e chiede quali siano le sue colpe, Pallade e Artemide si scagliano contro Plutone,

³³⁰L'esemplificazione segue la frequenza con cui compaiono.

che consola Proserpina, la quale inveisce contro Cerere in sogno, Elettra viene interrogata da Cerere, che le racconta del rapimento; la dea, scoperta la sciagura, adirata, incolpa Giove, per poi recitare il *mea culpa*. È tutto un prorompere di esclamative ed interrogative, che o avviano le battute iniziali o, inframezzate, articolano porzioni di discorso. Nei confronti delle prime si registra una riproduzione quasi sempre fedele, mentre per le seconde, ancora una volta, Faría non adotta una modalità traduttiva univoca. A volte le conserva integralmente, a volte le elimina, altre le preserva solo parzialmente compromettendo il ritmo serrato che la loro successione incalzante intende conseguire, altre volte ne inserisce di proprie³³¹. Conserva in maniera integrale

³³¹Nel primo libro l'autore del *Robo* propende in due occasioni per l'eliminazione completa delle interrogative, dapprima nel tradurre le richieste di Lachesi a Plutone (*DRP*, I, vv. 63-67). Formulate mediante imperativo negativo, ad esse segue l'insorgere di domande: «Cur inopia tollis/ signa? Quid incestis aperis Titanibus auras?», le quali si convertono in sentenze pronunciate con tono perentorio: «a tus hermanos, que qual tú son Reyes,/ dar guerra es impedid, que no sufrimos, /y si la piensas dar, y alçar vandra,/ desnuda el ser de Dios, pues eres fiera.// Como que a los sacrílegos Gigantes,/ contra los dioses sumos atrevidos/ abras puerta, y des luz, con que arrogantes/ conquisten esos cielos no vencidos» (ottave 21-22). L'attività eruttiva dell'Etna stupisce Claudiano, che ammirato si interroga sulla sua spiegazione scientifica con una serie di quesiti che rivolge a sé stesso e al lettore: «Quae scopulos tormenta rotant? Quae tanta cauernas/ uis glomerat? Quo fonte ruit Vulcanius amnis?» (*DRP*, I, vv. 171-72). Faría non tradisce la perplessità del poeta, ma le conferisce forma diversa: prima tenta di fare chiarezza inserendo una similitudine da lui composta, poi, ricorre a delle proposizioni dubitative: «Mas que me admira, quando al Etna miro/ disparar los peñascos abrasados,/ como dispara del trabuco el tiro/ contra los enemigos rebelados:/ si el bramo horrible, de que más me admiro/ escucho en sus vazíos asombrados, / y ni la causa sé, ni de qué fuente/nace el bolcán de tanto fuego ardiente» (ott. 53).

Faría traduce l'invettiva di Pallade contro Plutone (ottave 144-45) lanciata al momento del rapimento, conservando le interrogative dell'*incipit*, ma non quelle in conclusione. Queste ultime vengono infatti trasformate in imperativi negativi, mentre Artemide si chiede «Qué fortuna te priva de este cielo?/ Qué cielo te condena a eterno llanto?» come accade ai vv. 239-40 del II libro del *DRP*. Interviene cancellando una delle interrogative che danno voce allo stupore di Cerere dinanzi alla dimora deserta di Proserpina. La dea si domanda come sia potuto accadere con Giove sovrano e ipotizza che i Giganti abbiano di nuovo conquistato il cielo: «[...] Regnatne maritus/ an caelum Titanes habent? [...]» (*DRP*, III, vv. 181-82). La Cerere di Faría opta per una combinazione distinta: interrogativa più formula negativa che prepara a una convinta asserzione: «reyna Iove, mi esopo? no lo creo,/ Titán sin duda goza el cielo todo».

Oscilla ancora tra preservazione e cancellazione nel tradurre il momento in cui, durante il concilio divino convocato da Giove, questi informa gli dei tutti riuniti, che da quel momento in poi i mortali dovranno provvedere autonomamente al proprio sostentamento e che mai più potranno sfamarsi dei frutti spontanei della natura. A che servirebbe altrimenti essere dotati di intelligenza e industria, diversamente dagli animali? In che cosa consisterebbe questa

l'alternanza di esclamative ed interrogative che, in sogno, si scambiano Cerere e Proserpina (ottave 212-14)³³²:

ay hija (dize) para tantas penas, en qué enorme delito te han hallado? de dónde traes tan espantable cara? quién en mi daño su poder declara?	[...] «cuius tot poenae criminis?» [inquit; «unde haec informis macies? Cui tanta [potestas in me saeuitiae? Rigidi cur uincula ferri uix aptanda feris molles meruere lacerti? Tu mea, tu, proles? An uana fallimur [umbra?» Illa refert: «Heu dira parens nataequae [peremptae inmemor! Heu fuluas animo transgressa [leaeas! Tantane te nostri tenuere obliuia?
Ay hija, quién cargó tan rigurosos hierros, (para las fieras demasiados) sobre esos braços, por mi mal hermosos y para tanta carga delicados? Eres mi hija tú? tú a mis piadosos pechos criada? O son vanos cuidados, con que me aflige alguna vana sombra, y el sueño respondiéndole la assombra.	

differenza? Sono queste le domande che il Giove claudiano si pone e pone al suo uditorio (*DRP*, III, vv. 41-45): «Quid mentem traxisse polo, quid profuit altum/ erexisse caput, pecudum si more pererrant/ auia, si frangunt communia pabula glandes? Haecine uita iuuat, siluestribus addita lustris/ indiscreta feris? [...]». Faría colloca nell'ott. 197 la prima interrogativa: «De que le sirve al hombre miserable/ tener razón, y entendimiento infuso?/ Levantar la cabeça al admirable/ Cielo, que tan gallardo lo dispuso?», mentre scioglie nella 198 la seconda, assumendo un tono sentenzioso: «No es vida aquesta de sufrir, no es justo, que se le yguale tanto en semejança/ al hombre racional el bruto injusto, que en las obscuras cuevas se avalança».

Nuovamente un'invettiva, in cui si mescolano esclamazioni ed interrogazioni, è oggetto di una rimodellazione. Pallade da mittente diviene destinataria e, insieme ad Artemide, costituisce il bersaglio dell'ira di Cerere. Nel chiedere di che natura fosse l'offesa recata loro da Proserpina, la dea con tono ironico risponde da sé: «Scilicet aut caris pepulit te, Delia, siluis/ aut tibi commissas rapuit, Tritonia pugnans!». La Cerere del *Robo* si mostra meno perspicace, continua nel fare domande: «por ventura Dīana ha te expelido/ de la agradable selva a tu despecho?/ o a ti Palas, en guerra ha procurado/ usurparte el bastón, que has gobernado?». Le dee non possono rivelarle nulla, possono solo piangere la sua sventura. L'ira presto si placa, Cerere ora, con tono supplichevole, porge loro l'ennesima domanda, confessando tutto il suo smarrimento: «[...] Quid agat? [...]» (*DRP*, III, v. 294), che nella traduzione si risolve in una negativa: «yo no sabe qué hacer». Nuovamente alle esclamazioni del testo di partenza l'autore risponde con delle interrogative di suo pugno. Alla Cerere claudiana che con tono nostalgico ricorda il tempo in cui era circondata da tanti pretendenti: «Quam nuper sublimis eram quantisque procorum/ cingebar studiis!» (*DRP*, III, vv. 412-13), Faría sostituisce una Cerere confusa, che non si riconosce più in quella dea oggetto di così tante galanti attenzioni: «soy yo la que en los muros celestiales/ fuy soberana? soy la que con quexa/ tantos dioses dexé? tantos sirvientes/ galanes, de tus bodas pretendientes?» (ott. 295, vv. 4-8).

³³²Appendice, p. 272.

<p>Ay madre, ay crüel madre, ay rigurosa, que a tu difunta hija assí olvidaste, ay la más fiera, y menos pñadosa, que las pardas leonas que açotaste: assí me has olvidado?assí injuriosa a tu única hija despreciaste? Yo soy tu Proserpina, no te assombre, que en algún tiempo te agradó mi nombre.</p>	<p>[Tantum unica despicior? Certe Proserpina nomen dulce tibi [...]»³³³.</p>
---	---

Opta per la cancellazione di quest'ultime nell'attenta descrizione dell'Etna che nel *DRP* occupa i vv. 153-78 del I libro. La sublime meraviglia che suscita suggerisce a Claudiano degli interrogativi (vv. 170-78), che riceveranno di lì a poco pronta risposta, attraverso i quali irrompe nella narrazione con un intervento diretto: «Quae scopulos tormenta rotant? Quae tanta cauernas/ vis glomerat? Quo fonte ruit Vulcanius ignis»³³⁴. Farfa decide di mediare e dissipare il gioco delle interrogative:

Mas que me admira, quando al Etna miro
disparar los peñascos abrasados,
como dispara del trabuco el tiro
contra los enemigos rebelados:
si el bramo horrible, de que más me admiro
escucho en sus vazios assombrados,
y ni la causa sé, ni de qué fuente
nace el bolcán de tanto fuego ardiente³³⁵.

L'ott. 30 conserva solamente la prima delle interrogative che articolano il messaggio (*DRP*, I, vv. 93-116)³³⁶ inviato a Giove da Plutone, tramite Mercurio. Una vibrante professione di forza prende il posto dell'ira che cresceva di domanda in domanda:

<p>Qué mayoría, o qué derecho tienes en mí (o tú, el más crüel de los hermanos)</p>	<p>«[...] tantumne tibi, saevissime frater, in me iuris erit? Sic nobis noxia uires</p>
--	--

³³³*DRP*, III, vv. 92-101; Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 63.

³³⁴Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 17.

³³⁵*Appendice*, p. 246.

³³⁶Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 11.

pues si fortuna no me dio tus bienes, negándome essos cielos soberanos; no quitó la corona destas sienes, ni han perdido sus fuerças estas manos, las armas juego, y aunque luz me falte, verás quién soy quando tu muro assalte ³³⁷ .	cum caelo Fortuna tulit? Num robur et [arma perdidimus, si rapta dies? [...]] ³³⁸ .
--	--

Il discorso di Plutone continua a somministrare interrogativi tra cui quello di maggiore importanza in quanto racchiude il motivo principe del suo intento di guerra: «pues quando tú con tres mugeres vives/ a mí los desposorios me prohíbes?». Con tono inquisitorio prosegue nel rammentare a Giove lo stupro di Latona, il legame con Cerere e Temi e, commiserandosi, asserisce in ultimo: «Ast ego, deserta maerens inglorius aula,/ inplacidas nullo solabor pignore curas?»³³⁹. Faría al «Quid enim narrem», che introduce le precedenti interrogative, sostituisce il più colloquiale «Mas para que me canso» e riserva il brano più intenso all'ott. 36 degnamente conclusa con una *climax* emozionale in sequenza ternaria:

Muy bien te gozas tú, yo solo vivo
en aqueste desierto colaboço,
triste, pues de tu mano no recibo
consorte de mi pena y de mi gozo:
consuelo falta a mi dolor esquivo
quando me veo Dios, Rey, fuerte, y moço:
y sin esposa, que me de en ofrenda
un hijo, un suçessor, amada prenda³⁴⁰.

Accade d'altronde che sia proprio Faría ad introdurre interrogative non presenti nel testo latino. Proserpina durante il suo rapimento rivolge a Giove tutto il suo sconforto. Chiede a lui le ragioni di tale accanimento e, ad un tratto (*DRP*, II, vv. 255-58), cambia tono. Passa ad uno affermativo e per sminuire una sua ipotetica colpa allude a quella, ben più grande, dei Giganti, che osarono ribellarsi agli dei e sovvertire l'ordine celeste: «Non ego, cum rapido saeuiret Phlegra tumultu,/ signa deis aduersa tuli; nec robore nostro/ Ossa pruinorum

³³⁷Appendice, p. 244.

³³⁸Claudio, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 13.

³³⁹Ivi, p. 14.

³⁴⁰Appendice, p. 245.

uexit glacialis Olympum»³⁴¹, ma Faría non intende, nell'ott. 156, spezzare la sequenza:

No me dirás que tremolé vandra
por los Gigantes contra ti animosa?
Ni que mi industria les abrió carrera
a poner sobre Olimpo al monte Osa?
Yo culpa contra ti? Si la primera
no está por cometer? Tu poderosa
mano me hunda, y por lo que no devo
me condene a la cárcel del Erebo³⁴².

Fortemente contratta, la sintassi claudiana subisce, nella trasposizione, un duplice processo di dilatazione e semplificazione, che investe eminentemente le proposizioni subordinate, di frequente addirittura cancellate dall'autore, a discapito di una più complessa articolazione del racconto poetico. A costruzioni sintattiche generalmente ipotattiche si sostituisce la paratassi, che sceglie la coordinazione e uguali gradi di subordinazione per organizzare il discorso poetico. Concessive, consecutive, finali, temporali vengono sacrificate a una narrazione che scorra più fluidamente, guadagnando in immediatezza espressiva.

Quando si parla di semplificazione ovviamente non si intende quel processo che spesso interviene, in maniera proficua, a sciogliere complicazioni eccessive e inopportune, ma si fa riferimento ad una perdita di complessità che, nel caso di Claudiano, rappresenta una precisa e originale scelta stilistica. La semplificazione, che investe le strutture sintattiche, porta con sé l'inevitabile sacrificio di peculiarità e dettagli descrittivi, di soluzioni espressive, di sfumature sottili, mirate a creare ricercati effetti poetici ed empatia tra i personaggi del mito e il lettore.

Cerere, dopo le continue visite in sogno di Proserpina, decide di abbandonare la Frigia e fare ritorno in Sicilia. Comunica alla madre tutta la sua preoccupazione e Cibele, appoggiata a pieno la sua scelta, la conforta con queste parole (*DRP*, III, vv. 133-34): «[...] Procul inrita uenti/ dicta ferant, [...] nec tanta Tonanti/ segnities, ut non pro pignore fulmina mittat»³⁴³. Faría,

³⁴¹Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 46.

³⁴²*Appendice*, p. 262.

³⁴³Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 65.

nell'ott. 224, opera una semplificazione, che interessa sia il piano stilistico che quello della sintassi:

No permitan los hados, que tal sea
le responde Cibeles, no te aflija,
que el rayo con que Íupiter pelea
lo arrojará en defensa de su hija:
no del tonante remisión se crea,
ve en buen hora, tu rostro regozija,
y en hallando en quietud tu prenda hermosa
buelve a mis ojos menos sospechosa³⁴⁴.

Innanzitutto disperde l'incisività della battuta iniziale della dea turrata, corroborata dall'*enjambement*, la quale costituisce senz'altro uno dei tratti caratteristici della poesia di Claudiano, per poi cancellare la consecutiva introdotta da *ut*. La Cibeles claudiana "ingenuamente" rassicura Cerere, ricordandole la sicura protezione di cui Proserpina gode da parte di suo padre Giove, il quale non potrà essere così inerte da non intervenire in sua difesa qualora fosse in pericolo, alienandogli così le simpatie del lettore che ben sa della responsabilità di questi nell'ordire il rapimento. La Cibeles di Faría appare più sicura. Il rapporto di consequenzialità istituito tra la principale e la secondaria viene sostituito da un imperativo negativo; il suo tono deciso indebolisce la tensione verso il lettore.

La concessiva «*quamuis indocilis flecti*» al v. 69 del I libro, che ricorda quanto la volontà di Plutone sia poco avvezza a piegarsi, si risolve, perdendosi, nel distico in chiusura dell'ott. 23: «*y quieto un tanto, començó a amansarse/ el pecho más difícil de humanarse*»³⁴⁵, mentre la combinazione avversativa-concessiva in apertura dei vv. 166-70, nei quali Claudiano è impegnato nella descrizione dell'attività eruttiva dell'Etna, che, sebbene emetta lava incandescente, è abitato sulla cima da ghiacciai perenni:

Sed, *quamuis nimio feruens exuberet aestu,*
scit niuibus seruire fidem pariterque fauillis:
durescit glacies tanti secreta uaporis,
arcano defensa gelu, fumoque fideli

³⁴⁴ *Appendice*, p. 273.

³⁴⁵ *Appendice*, p. 243.

lambit contiguas innoxia flamma pruinas³⁴⁶.

viene così dissolta nell'ott. 52:

Nieva en el monte, y del ardor inmenso
nunca se ven las nieves ofendidas,
porque la calidad del frío intenso
las endureze, y tiene defendidas:
y si por vezindad del humo denso
son en alguna parte derretidas,
no es milagro, mas es, que no lo baxen,
y mucho más que sobre el monte quaxen³⁴⁷.

Nell'ott. 109, che articola, insieme alla precedente e alla successiva, la preghiera dell'Etna allo Zefiro, il vulcano, nell'invocare il vento perché fecondi i prati della sua piana, adopera in maniera diversa la serie dei congiuntivi esortativi:

Sopla (te ruego) y dulçemente espire
en mis plantas olor tu dulçe aliento,
crezca la yerba verde, el árbol gire
con su pimpollo al alto firmamento:
viste de flores esta falda, admire
al fértil Hibla mi apazible asiento,
embidie mí regazo, pues ya pueden
sus huertos confessar, que no me exceden³⁴⁸.

A differenza del testo d'origine (*DRP*, II, vv. 79-80): «Nunc adsis faueasque precor; nunc omnia fetu/ pubescant uirgulta uelis, ut fertilis Hybla/ inuideat uincique suos non abnuat hortos»³⁴⁹, che agli stessi congiuntivi esortativi fa seguire l'oggetto della preghiera con l'innesto di una finale, Faría opera una semplificazione/contrazione, lasciando che siano i congiuntivi esortativi medesimi, in posizione anaforica (aprono i quattro distici dell'ottava) a formulare una preghiera precisa. Allo stesso modo, riduce la combinazione verbo *iubendi* più finale ad una più semplice, formata da una completiva doppia coordinata da congiunzione. Così procede nella convocazione di Mercurio da

³⁴⁶Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 17.

³⁴⁷*Appendice*, p. 247.

³⁴⁸*Appendice*, p. 256.

³⁴⁹Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 37.

parte di Plutone, dove i vv. 76-77: «Tunc Maia genitum, qui feruida dicta reportet,/ imperat acciri [...]»³⁵⁰ vengono così trasposti:

Manda Plutón, que venga a su presencia
el gran hijo de Iúpter, y Maya,
y de su voluntad, y su impaciencia
lleve nueva a su padre, y luego vaya:³⁵¹

Una nuova operazione di semplificazione/contrazione viene eseguita in relazione ai vv. 69-75 del I libro del *DRP*. Claudiano compara l'impeto di Plutone con quello del vento Borea, ma come questo viene frenato da Eolo, così l'ira del sovrano infero si placa grazie all'intervento delle Parche. La similitudine è introdotta da *ceu*, cui si salda una temporale:

De la manera que bravo, y furioso
Bóreas, se armó de un rezio torbellino,
desseando soplar impetüoso
granizo espesso, y yelo chistalino:
ya el tiempo, ya que ronco y enojoso
el mar, la selva, y campo más vezino
quiso alterar, domó su furia Eolo
con encerrar y aprisionarlo solo³⁵².

[...] ceu turbine rauco
cum grauis armatur Boreas, glacieque
[nivali
hispidus et Getica concretus grandine pennas
flare cupit, pelagus siluas camposque sonoro
flamine rapturus; si forte aduersus aenos
Aeolus obiecit postes, uanescit inanis
inpetus et fractae redeunt in claustra
[procellae]³⁵³.

Quest'ultima si dissolve, la completiva del verbo *desiderandi* diviene una causale implicita, l'oggetto del desiderare viene trasferito, il verbo si duplica e va ad occupare entrambe le quartine, la descrizione dell'intervento di Eolo si impoverisce. La prossima esemplificazione vede ancora protagonista la cancellazione di una temporale, ma questa volta a causa dell'utilizzo da parte di Faría di più ottave nel tradurre una microsequenza narrativa, modalità che va riconosciuta come una delle maggiori responsabili della semplificazione della sintassi claudiana. Accade per le ottave 228-29, che descrivono, insieme alla 227, i momenti in cui Cerere, giunta presso la dimora di Proserpina, la trova

³⁵⁰ Ivi, pp. 12-13.

³⁵¹ *Appendice*, p. 244.

³⁵² *Appendice*, p. 243.

³⁵³ Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 12.

vuota e, con passi incerti, attraversa le stanze deserte, fino ad imbattersi nella tela, che l'amata figlia stava tessendo prima della sciagura:

el passo mueve, y de valor desnudo
el pie titubeava, que movía,
mas al fin del dolor sacando aliento,
se la fue de aposento, en aposento.

Por aquí, y por allí confusa mira,
y casi rota vio a una parte echada
la divina labor, que al arte admira,
tela de Proserpina, aun no acabada³⁵⁴:

Gli esametri corrispondenti (*DRP*, III, vv. 153-56) si legano mediante un proposizione temporale introdotta da *dum*: «Succidui titubant gressus; foribusque reclusis,/ dum uacuas sedes et desolata pererrat/ atria, semirutas confuso stamine telas/ atque interceptas agnoscit pectinis artes»³⁵⁵, che scompare del tutto.

Una serie di relative in sequenza e scandite con regolarità dall'anafora del pronome connotano il discorso che Lachesi, portavoce delle Parche, rivolge a Plutone. Una coppia di relative interessa, però, già i versi che precedono le battute iniziali, descrivendo il prostrarsi delle divinità al cospetto di Plutone e il congiungersi delle loro mani, «[...] quarum sub iure tenentur/ omnia, quae seriem factorum pollice ducunt» (*DRP*, I, vv. 52-53)³⁵⁶. Le due proposizioni subordinate, legate per asindeto, prendono posto nella seconda quartina dell'ott. 17, due endecasillabi ciascuna e si coordinano tramite la congiunzione «y»:

iuntan las manos, que de tanta gente
con presto huso el bien, o el mal hilaron,
y a cuya ley, y general gobierno
está sugeto el mundo casi eterno³⁵⁷.

Tornando alle parole di Lachesi, la serie di apostrofi a Plutone, articolate nel succedersi rapido di relative, viene reso da Faría dapprima attraverso la

³⁵⁴ *Appendice*, p. 274.

³⁵⁵ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 66.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 11.

³⁵⁷ *Appendice*, p. 243.

ripetizione anaforica del pronome personale seguito dal pronome relativo³⁵⁸: «tú, a quién» al v. 5 dell'ott. 19 introduce la prima di due relative che, giustapposte asindeticamente nel testo di partenza, si distribuiscono nell'ottava occupando ciascuna due endecasillabi. Le unisce una congiunzione copulativa:

tú, a quién servimos con lealtad segura
con nuestro estambre y rucas tiempo tanto,
y dando a todo fin, das ser a todo,
y el nacer, y el morir tratas de un modo³⁵⁹.

Prosegue nell'ottava seguente Lachesi: «Tú, en cuya mano está», «tú, a quién se deve», «tú [...] por quién». È evidente come la sequenza serrata di apostrofi, espressione della concitazione del tono, (si ricordi che la divinità infernale interviene perché Plutone desista dal suo proposito di guerra) ne risenta in termini di effetto poetico, vuoi per la frammentazione in più ottave, vuoi per la preferenza accordata a proposizioni coordinate, che, rendendo più fluida l'articolazione del periodo, ne inficiano il fine espressivo.

Faría però fallisce in numerosi luoghi l'obiettivo di una narrazione piana dal momento che, senza alcun dubbio, le sue ottave e il suo endecasillabo ereditano la tendenza all'iperbato sostenuto. A questo punto dell'analisi del *Robo*, si è avuto modo di familiarizzare con lo stile di Claudiano. Che adoperi largamente l'iperbato è facilmente prevedibile, dal momento che è tra le figure di maggiore impiego nella tradizione letteraria latina, complici di certo le strutture della sua lingua con il loro alto grado di informazione morfo-sintattica. La *lexis* contratta rappresenta terreno fertile per l'iperbato, chiamato, insieme all'*enjambement*, a soddisfare l'esigenza, sempre presente, della *variatio*. Che si manifesti in anastrofi o che compia violente separazioni, costituisce uno strumento stilistico padroneggiato con destrezza. Assente un intento imitativo nella traduzione di Faría, gli iperbati da questi costruiti rispondono in buona sostanza alle necessità del metro e della forma strofica, non ad una volontà di avvicinarsi al testo latino sul piano stilistico-formale. La vera vicinanza è alla tradizione poetica precedente, cinquecentesca. L'autore del *Robo* ricorre a

³⁵⁸DRP, I, vv. 55-62: «[...] “O maxime noctis/ arbiter, umbrarumque potens, cui nostra laborant/ stamina, qui finem cunctis et semina praebeas/ nascendique uices alterna morte rependis,/ qui uitam letumque regis (nam quidquid ubique/ gignit materies, hoc te donante creatur/ debeturque tibi; certis ambagibus aevi/ rursus corporeos animae mittuntur in artus)»;

³⁵⁹Appendice, p. 243.

diverse tipologie di iperbato in essa ampiamente riscontrabili: la classica collocazione del verbo alla fine del verso o se composto l'interposizione di parti del discorso, il forte ritardo del soggetto, la caratteristica anteposizione di svariati complementi nominali, tra cui, ampiamente impiegata da Herrera e dal gruppo antequerano-granadino³⁶⁰, quella del genitivo: «de su vertida sangre los dolores», «Ya del las almas el rector obscuro», sono solo alcuni esempi anche se in questo caso sarebbe più proprio parlare di anastrofe; o la sua frapposizione tra il verbo e il suo complemento: «no han perdido/ del común sol los claros resplendores», «hinchían/ de buen vino las copas espaciosas»³⁶¹, «al fin murió quanto en la tierra o viento/ tocó de los cavallos el aliento». L'ingente presenza di anastrofi (è quasi puntuale l'anteposizione della specificazione) non costituisce un tratto particolarmente significativo, né tantomeno le inversioni che riguardano complementi di svariato tipo. L'uso che ne fa Faría rientra nel canone. Ben lontana l'audacia gongorina. Il poeta cordobese si distinse infatti per uso copioso dell'iperbato, che aveva già largamente applicato nella sua produzione, ma che incrementò a partire dal *Polifemo*. Alcune modalità d'impiego, da lui usate dalla *fábula* in poi, finirono addirittura col divenire di maniera, come la costante separazione del sostantivo dall'aggettivo dimostrativo o dall'attributo ad esso legato. La così diffusa anteposizione del genitivo in Góngora si complicò con l'interposizione di diversi elementi del discorso tra il *de* introduttivo della specificazione e la specificazione stessa. L'articolo sempre più frequentemente si distaccò dal referente che determinava ed il sostantivo, che di norma precedeva un pronome relativo prima di una proposizione dello stesso tipo, venne posposto al pronome stesso³⁶². Si tratta di modalità già in uso nella poesia *culta*, ma ora peculiari per il grado di complicazione e intensificazione. Góngora, dunque, si colloca «en la cima de la tradición renacentista, llevando al limite los anteriores tanteos formales, extremándolos y acumulándolos en su poesía»³⁶³. Nella sua poesia l'iperbato è, soprattutto, «un instrumento expresivo de valor estético»³⁶⁴.

³⁶⁰Dámaso Alonso, *Obras*, cit., pp. 196-200.

³⁶¹I versi sopracitati avevano già fornito appropriata esemplificazione per la combinazione anastrofe più *enjambement*.

³⁶²A raccogliere ed ad individuare come tipicamente gongorine le distinte modalità d'uso dell'iperbato ancora una volta Dámaso Alonso nel suo studio capitale sulla lingua poetica di Góngora. Si confronti nuovamente *Obras completas*, cit., pp. 188-226.

³⁶³Si confronti Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 335-42. Per la citazione J. M. Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 114.

Nel *Robo* queste modalità d'impiego non si rilevano eppure, anche se di norma contenuta, spesso la gestione della sintassi sfugge di mano a Faría, che forza le sue strutture, finendo con il generare iperbati che superano in violenza quelli tipicamente herreriani: «Luego que los cavallos assomaron/ a la no vista de sus ojos lumbre» è solo uno degli esempi che potrebbero descriverlo. Soprattutto negli *incipit* dei tre libri³⁶⁵ si assiste alla presenza di costruzioni sintattiche ardite (potrebbe ipotizzarsi una più forte difficoltà incontrata da parte dell'autore nella loro traduzione):

Los cavallos furiosos del amante,
robador infernal, Rey del Erebo,
y de Tenaro el carro, que arrogante
obscureció la clara luz de Febo
de la hija infeliz del gran Tonante
cantar me manda (atrevimiento nuevo)
las negras bodas, y el horrible caso
lexos profanos, alargad el passo.

Yba cogiendo ya la noche el manto
de negro luto, y de tiniebla obscura,
y en su carroza de oro el Sol, en tanto
sus cavallos açota, y apressura:
rompe del Ionio mar las ondas, quanto
sin que vestiesse al día de luz pura
se entretuviessen retocando a solas
sus rayos, con las aguas y las olas.

Mientras esto passava en el profundo
(de las nuves zeñida y rodeada)
el Gran Tonante, Iove sin segundo
a Iris despachó con su embaxada.³⁶⁶

³⁶⁴Dámaso Alonso, *Obras completas*, cit., p. 225.

³⁶⁵Nel I libro: «Inferni raptoris equos afflataque corru/ sidera Taenariorum caligentesque profundae/ Iunonis thalamos audaci promere cantu/ mens congesta iubet. Gressus remouete, profani:»; nel II: «Inpulit Ionios praemisso lumine fluctus/ nondum pura dies; tremulis uibratur in undis/ ardor et errantes ludunt per caerula flammae»; nel III: «Iuppiter interea cinctam Thaumantida nimbis/ ire iubis totoque deos arcessere mundo»; Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., rispettivamente p. 9, p. 33, p. 58.

³⁶⁶Si tratta delle ottave 1, 88, 187; *Appendice*, pp. 242, 255, 270.

Tutti e tre gli *incipit* si caratterizzano per un considerevole ritardo del verbo che regge la principale: «cantar me manda», «açota, y apressura», «despachó». La strategia adottata è di veloce individuazione, in particolar modo nei primi versi dell'intera traduzione, i quali rivestono l'importante funzione di catturare l'interesse del lettore, di incuriosirlo perché prosegua nella lettura. Occorre pertanto offrire da subito gli elementi chiave della *fabula*, presentarne i protagonisti, l'oggetto, le atmosfere, ma la fattura sapiente di alcuni *incipit* in ottave (affiora istantaneamente il *Furioso*) è assai rara. Infatti, seppure Faría concentri con notevole abilità, e in una ottava sola, il futuro cuore della narrazione e con cupa aggettivazione ne disegni luoghi e colori, realizza un intreccio sintattico di non semplice scioglimento. La strofa presenta gli oggetti del cantare ben prima che si scopra che è ciò che si accinge a fare l'autore. L'«el horrible caso» e le «negras bodas», incastonati in un bimembre perfetto, rappresentano insieme a Proserpina, loro vittima, il nucleo centrale del racconto. Nell'ottava però la fanciulla li precede e tra loro si frappone appunto il verbo, intorno al quale si distribuiscono in maniera parallela; nuovamente un bimembre a chiudere. Ancora più complesso l'avvio del II libro, dove sembra venire meno una coerenza complessiva. Gli esametri corrispondenti mettono a dura prova per l'estrema densità sintattico-figurativa³⁶⁷. Il libro III prende le mosse con disinvoltura, il gioco d'incastri, che sempre richiede l'ottava, si limita a connotare l'ambasciatrice degli dei prima che se ne faccia la conoscenza due versi a venire.

Anche se di minore impatto rispetto ai versi iniziali di ciascun libro, diverse ottave, o loro quartine, presentano una trama sintattica complessa, giacché mettono a punto a loro interno sequenze narrative la cui scorrevolezza è non poco compromessa. Il I libro da subito offre due buoni esempi: due ottave gemelle, la 15 e la 16. Nella prima si paventa la minaccia che il titano Egeone torni a sfidare Giove, nella seconda l'intervento risolutore delle Parche:

³⁶⁷I versi sono citati nella nota n° 366.

Poco faltó, que del estrecho brete
desasido Egeón, crüel, y fiero
con los hijos del cielo, diez y siete
Gigantes de valor, y esfuerço entero:
pues vengarse de Iúpiter promete
subiesse a castigar su desafuero,
venciendo con cien pies y con cien manos
la furia de sus rayos inhumanos³⁶⁸.

Pero las Parcas viendo el aparato
de guerra tan crüel, y prevenida,
en forma el campo, y en su fuerça el trato,
a riesgo tanto Dios, y tanta vida:
en la fuerça del ímpetu, y rebato
doman la furia a la canalla unida,
temiendo del furor de monstros tales
el daño de los orbes celestiales³⁶⁹.

La prima si costruisce a partire dal «Poco faltó» con l'emergenza del verbo della completiva solo al v. 6, così come la seconda tra il suo soggetto, le Parche, ed il verbo interpone quattro versi. A colmare la distanza, gli elementi caratteristici della versificazione di Faría: ablativo assoluto, subordinate costituite da gerundio, anastrofi di complementi vari (compagnia, attributivi, modo), endecasillabi bimembri, coppie aggettivali, che approdano ad un distico finale dalla struttura parallelistica: gerundio più complemento (di mezzo nella prima, di specificazione nella seconda) oggetto ed infine specificazione di quest'ultimo. Queste due ottave risultano, inoltre, particolarmente efficaci ad illustrare il rapporto tra testo originario e traduzione, che fin qui si è tentato di descrivere. La prima realizza una trasposizione fedele dei seguenti versi (*DRP*, I, vv. 43-47):

[...] penitusque reuulso
carcere laxatis pubes Titania uinclis
uidisset caeleste iubar rursusque cruentus
Aegeon positus aucto de corpore nodis
oubia centeno uexasset fulmina motu³⁷⁰.

Mentre la seconda, come già visto nel paragrafo dedicato all'ottava, traduce un brevissimo segmento testuale ed è, per questo, opera dell'autore: «sed Parcae uetuerè minas»³⁷¹. Dunque se nel primo caso la complessa struttura sintattica può essere ascritta all'originale e alle difficoltà della traduzione, ciò non vale per il secondo, dal momento che l'ottava condivide, ovviamente in traduzione, con il testo latino poco più di un emistichio.

³⁶⁸ *Appendice*, p. 242.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 11.

³⁷¹ *Ibid.*

Da questo duplice esempio è già possibile giungere ad un'importante conclusione: l'uso che Faría fa dell'iperbato interessa in misura minore le strutture sintagmatiche, non interviene al loro interno, frammentandone l'unità³⁷², bensì pertiene alla costruzione sintattica in senso più ampio: più che l'*ordo verborum* è l'*ordo propositionarum* ad essere oggetto di complicazioni di rilievo. Ciò avviene sempre, è quasi superfluo ricordarlo, nello spazio ristretto dell'ottava, che a differenza di altre forme strofiche, svolge una notevole opera di contenimento. Si pensi a quanto questo tipo di complicazioni potettero con agilità e nelle sapienti mani di Góngora dispiegarsi nella *silva* delle *Soledades*.

Ma si ritorni a Faría. L'ott. 68 si caratterizza anch'essa per una significativa distanza, circoscritta alla prima quartina:

Que se le aya de dar en casamiento
al negro Rey del Tártaro abrasado,
Proserpina, en mi oculto pensamiento,
mil siglos ha lo tengo decretado³⁷³:

In apertura si situa la proposizione, «Que se le aya de dar», che completa il verbo al v. 4 «mil siglos ha lo tengo decretado», un distico di raccordo che presenta l'anticipazione del destinatario del decreto, «al negro Rey del Tártaro abrasado», prima del suo oggetto/soggetto, «Proserpina», e una successiva anteposizione che si fa chiara solo all'approdo al sintagma verbale³⁷⁴. L'ott. 113 offre un interessante spunto di riflessione:

No descubre sus plumas tan pintadas

³⁷²Due soli casi si distinguono per la forza dell'iperbato: «a aqueste te consagro» (ott. 164, v. 5) e «con la turba de pobres importuna» (ott. 166, v. 6).

³⁷³Appendice, p. 249.

³⁷⁴Le seguenti quartine condividono il forte ritardo del verbo, collocato nel verso di chiusura o in quello che lo precede. La loro sintassi certamente perde in fluidità, ma, rispetto all'esempio di prima in misura decisamente minore. Si vedano, pertanto: «En este tiempo Proserpina hermosa/ engañada de Venus fementida/ (quísolo assí la suerte rigurosa)/ faltó a la fe, a su madre prometida» (ott. 89); «Para que no se aguasse tan gran fiesta/ con penas, con sospiros, y con llanto,/ al cortar de su estambre, la funesta/ mano, detuvo Láchesis en tanto» (ott. 182); «Iris de mil colores diferente/ a executar lo que su Rey le manda/ más que el viento veloz, más diligente/ a la tierra llegó con su demanda» (ott. 188); «Estando assí ya quando el sol dorado/ más que otras vezes claro, y más luziente/ ocupó el medio cielo, un no pensado/ estruendo, y noche vino de repente» (ott. 251).

de Iuno el ave, enriquezida de ojos
ni de varios colores variada
su cumbre el Arco, rico de despojos:
con que al Invierno coronó a su entrada,
hiriendo el claro Sol con rayos roxos
de reflexo la nuve, en que aparece,
y entre varios matices resplandece³⁷⁵.

Chiude la descrizione dell'azione vivificatrice dello Zefiro (ottave 111-13) con delle similitudini che, avviate nella seconda quartina dell'ottava precedente, proseguono al suo interno, occupandola interamente. Il vento ricopre la piana dell'Etna di fiori dai colori intensi, la rosa di porpora e il giacinto di una sua tonalità più scura, la viola di un blu carico, vestendoli di una bellezza con cui non possono competere le cinte partiche e l'arte decorativa fenicia, né tantomeno l'uccello sacro a Giunone o l'arcobaleno. La prima quartina presenta minore interesse in quanto vi si individua la consueta anticipazione della specificazione e l'antesposizione dell'oggetto al soggetto, con annessa omissione del verbo, che regge le due negative giustapposte. La seconda, invece, si costruisce a partire dalla relativa introdotta da «con que», il cui referente «el Arco» si colloca al v. 4 ed è lo strumento di cui si avvale «el claro Sol» (v. 6) per coronare l'imminente tempesta («al Invierno coronó a su entrada»). *El claro sol* si interpone, andando a ricevere l'accento in sesta, tra «hiriendo» e «con sus rayos roxos», un gerundio dal valore modale, che annuncia la sua successiva azione, ovvero squarciare la nube minacciosa, facendola risplendere della sua luce cangiante³⁷⁶.

Si restringa ora lo sguardo alla coppia di endecasillabi, dove la dislocazione del verbo (in anticipo rispetto ai complementi che lo significano o a seguire) e la diversa *dispositio* degli elementi sintattici spesso danno luogo ad iperbati

³⁷⁵ Appendice, p. 257.

³⁷⁶ *DRP*, II, vv. 97-100: «Non tales uulcer pandit Iunonius alas,/ non sic innumeros arcu mutante colores/ incipiens redimitur hiems, cum tramite flexo/ semita discretis interuiet humida nimbis»; Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 11. L'espressione «incipiens...hiems», interpretata da Parrasio (la sua fonte di riferimento è Aristotele, il quale sosteneva una maggiore frequenza degli arcobaleni dopo l'equinozio d'autunno) come *autumni periphrasis*, si riferisce in realtà all'incipiente burrasca. Claudiano insieme ad altri autori (Plauto, Virgilio, Tibullo, Ovidio, Seneca, Marziale, Stazio) «sposa la concezione secondo cui l'arcobaleno trasporta in cielo le acque che “beve” dalla terra e dal mare e diviene, dunque, presagio di pioggia»; M. Onorato, *De raptu Proserpinae*, cit., p. 253.

degni d'attenzione. All'ott. 33 Plutone a Giove: «Ya de mi sufrimiento satisfecho,/ si en ti huviera piedad, estar pudieras». Due versi conclusi dal predicativo del soggetto e dal verbo da esso completato, entrambi rispettivamente preceduti dall'anteposizione delle specificazione e dall'inserimento di un'ipotetica. Poca scorrevolezza mostra l'articolazione di una similitudine al principio dell'ott. 135: «Como quando de montes rodeado/ cercó Tesalia, y la inundó Peneo». Ricostruire il distico richiede al lettore un piccolo impegno: il soggetto dell'azione gli si palesa solo in chiusura del secondo verso e tra l'*incipit* e questo un inciso e una coppia verbale. L'ott. 102 presenta al contrario una chiusura con forte iperbato, dal momento che scinde una coppia aggettivo-sostantivo, le cui componenti rimano tra loro:

y por gran fiesta la descubre tiernos
entre sus sienes, dos pequeños cuernos³⁷⁷.

Si chiude il discorso sulla sintassi con un'ultima rapida osservazione. La caratteristica tendenza alla condensazione dello stile di Claudiano, che si traduce sul piano formale in rapide proposizioni, fluisce con facilità nella traduzione. Non oltrepassando la coppia di endecasillabi, l'autore si mostra abile nel serbarne tutta l'incisività: al v. 101, libro II³⁷⁸: «Forma loci superat flores» si dilata nel distico d'apertura: «Al ornato de flores, y belleza/ el sitio del lugar se le adelanta»³⁷⁹; il v. 141, libro III³⁸⁰: «Cuncta pauet speratque nihil» si cristallizza nel quasi simmetricamente bipartito «Todo le da temor, y nada espera»³⁸¹.

III.5.3 *Il lessico culto*

Prima di avviare ogni riflessione sul lessico culto del *Robo de Proserpina* occorre precisare che il cultismo va inteso «en sentido amplio, como voz culta, no solo como vocablo que se aleja de la evolución de las palabras patrimoniales, sino todo como término selecto, en el sentido de circuscrito al ámbito

³⁷⁷ *Appendice*, p. 255.

³⁷⁸ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 38.

³⁷⁹ *Appendice*, p. 257.

³⁸⁰ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 41.

³⁸¹ *Appendice*, p. 273.

literario»³⁸². Non stupisce la forte abbondanza di *cultismos* lessicali e semantici, dal momento che si tratta di una traduzione di un testo poetico latino che inevitabilmente ne trasferisce in grande quantità:

admirar, adorar, adornar, afecto, alterar, alto, altura, ambrosia, ánimo, animoso, angustia, arbitrio, ardor, arrogante, atento, atónito, aumentar, aura, austro, avaro, ave, barato, braveza, bravear, blando, caduco, caliginoso, ceder, céfiro, célebre, celeste, celestiale, cerúleo, cerviz, claustro, columna, competir, comunicar, cóncavo, contento, confuso, consorte, contento, copia, copioso, coro, coronar, corista, cristalino, cuna, decoro, deidad, denso, digno, dilatar, diligente, divertir, dividir, divino, dulce, ebúrneo, eco, efecto, elevar, eminente, esclarecido, espuma, espumante, estéril, exento, excelso, fabricar, fama, famoso, Febo, fecundar, fértil, fiero, firmamento, florido, fortuna, fragante, frágil, fugitivo, fulminante, furor, furioso, gemir, gigante, globo, gloria, glorioso, gusto, honor, horrendo, humor, horror, ilustrar, ilustre, imitar, impaciente, ímpetu, impetuoso, impío, importuno, incauto, incendio, incitar, inclinar, infame, inferior, ingrato, inmortal, insensible, intentar, intento, inundar, invidia, Íúpiter, jacinto, joven, labio, lascivo, lauro, Leteo, lóbrega, luminoso, máquina, materno, matizar, matutino, memoria, metal, milicia, musa, música, mísero, nave, náyade, necesidad, néctar, ninfa, nocturno, nube, nueva, número, ocasión, océano, ocultar, oculto, onda, ondoso, oprimir, oráculo, palacio, pario, pender, pesadumbre, piélago, pisar, planta, pluma, polo, postrar, precioso, precipitar, premio, prestar, primor, pródigio, prodigioso, profundo, púrpura, purpúreo, radiante, refulgente, región, remoto, respetar, rigor, riguroso, robusto, rubio, rústico, sacrílego, sacro, silencio, sirena, solemne, solemnizar, solicitar, solicitud, suave, suspenso, tálamo, templo, tenebroso, término, tímido, tonante, tremolar, tributo, trofeo, túmulo, turba, último, umbroso, undoso, único, urna, vario, veloz, vena*, venerable, Venus, victorioso, virgen, virginal, virgineo, vomitar, yugo*³⁸³.

Il linguaggio poetico della traduzione rappresenta un altro dei suoi aspetti caratteristici, che concorrono a collocarla in una posizione intermedia tra manierismo ed estetica barocca. Sin dall'età medievale la lingua spagnola si era aperta ai cultismi e notevolmente arricchita grazie ad essi. A partire dal *humanismo prerenaicista* di Juan de Mena e di Santillana, Garcilaso e Herrera non avevano che contribuito sapientemente, con eleganza il primo, con più forza il secondo, a ispessire il *sabor culto* della poesia cinquecentesca. Il gruppo antequerano-granadino aveva poi operato un'importante transizione e

³⁸²María D. Martos Pérez, *La obra poética de A. De Tejada Páez: estudio y edición*, Tesi dottorale diretta dal Prof. José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2008, p. 402.

³⁸³I termini con asterisco rappresentano dei cultismi semantici: il garcilasiano *vena* designa lo scorrere copioso delle lacrime, *nueva* una notizia.

consegnando nelle mani di Góngora una lingua poetica culta, oramai di maniera, che questi aveva vivificato e sottoposto ad un processo di risignificazione, tutta barocca, mediante un uso potenziato del cultismo³⁸⁴.

Numerosi termini che si incontrano nelle ottave del *Robo* non sono, pertanto, nuovi ai lettori, perché largamente adoperati dai poeti aurei, e in buona parte coincidono con quelli che Robert Jammes ha segnalato come «emblema lingüístico» della poesia gongorina³⁸⁵: *breve, cerúleo, cristal, desatar, espuma, grave, impedir, luciente, número, peinar, pisar, purpúreo, rayo, solicitar, templar, término, tronco, turba, vano*. Se, per la loro frequenza, quest'ultimi arrivano ad essere definiti, sempre da Jammes, firma del poeta, ciò non vale assolutamente per Faría. Nella sua traduzione compaiono sì, ma non in numerose occorrenze, né tantomeno rappresentano un tratto distintivo della sua lingua poetica. Preziose le osservazioni dello studioso J. M. Micó, la cui attenzione si appunta su *eminente* che compare tre volte nella traduzione: «los palacios eminentes» (ott. 63), «sierpe lo baxo, y hombre lo eminente» (ott. 94), «peñas eminentes» (ott. 103)³⁸⁶, a denotare nella prima e nell'ultima occorrenza più propriamente, una grandezza fisica notevole. Esiguo le attestazioni precedenti di quest'uso, che si incontra nel *Polifemo*, «un monte era de miembros eminente». Lo studioso spagnolo mette poi in relazione «venidero día», che chiude l'ultima ottava del primo libro, con «el siguiente día» che sigla il finale aperto del *Panegírico*, seppure vada rapportato con il «crastina uenturae spectantes gaudia praedae»³⁸⁷ claudiano³⁸⁸.

Di un certo interesse potrebbe risultare *fragante*, che viene utilizzato da Faría nell'ott. 122: «Qual texe el blanco lirio y la violeta/ de olor fragante, y de

³⁸⁴Ad avallare questa linea evolutiva numerosi studiosi, tra cui Dámaso Alonso: «Este lenguaje culto de Garcilaso, està ya reforzado y exagerado en la segunda mitad de siglo entre los sevillanos, con Herrera a la cabeza, y los antequerano-granadinos. Éste es el punto de arranque de Góngora», *Obras*, cit., p. 92; Oreste Macrí: «los sevillanos (Herrera a la cabeza) y los antequerano-granadinos. Éste es el punto del que parte Góngora»; *Fernando de Herrera*, cit., p. 186; Ponce Cárdenas: «En esa línea ascendente, como culminación de una corriente en la que ha mediado la aportación capital de Herrera y los autores del círculo antequerano-granadino, se encuentra la figura de Góngora», in Id., *Góngora y la poesía culta del XVII*, cit., p. 110.

³⁸⁵Góngora, *Soledades*, cit., p. 103.

³⁸⁶*Appendice*, rispettivamente pp. 248, 254, 255.

³⁸⁷Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 24.

³⁸⁸Si confrontino i due contributi di Micó: *Verso y traducció*, cit., p. 93 e *La octava*, cit., p. 202.

color morada»³⁸⁹, da riferirsi o alla violetta intrecciata al giglio o al giglio stesso qualora avalorassimo la costruzione bimembre dei due endecasillabi. L'aggettivo era già stato utilizzato da Garcilaso, ma Góngora lo impiega per la prima volta in un sonetto del 1603 il cui primo verso recita: «Lilio siempre real, nascí en Medina», dove l'anima della duchessa di Lerma, dapprima assimilata al giglio perché legata alla casa di Francia, è definita «lo fragrante» in opposizione a «lo caduco» che denota il corpo.

III.6.6 *Il contributo originale di Faría nella traduzione*

«Ajustar lo traducido a lo estilo de la época» significa un'operazione sul piano stilistico certo, ma non solo. Adoperare gli stilemi della lingua poetica che la tradizione consegna nelle mani di Faría, ma anche introdurre interventi che aiutino la comprensione di un testo classico e che lo avvicinino ai suoi lettori, consentendo loro di meglio leggerlo e decodificarlo. Come più volte ribadito, Faría si mostra profondamente rispettoso del testo ed i suoi interventi sono molto moderati. Seppure con estrema discrezione, l'autore del *Robo* non rinuncia ad inserirsi nella narrazione poetica. Opportuno un distinguo. Gli interventi, su cui si soffermerà ora l'attenzione, sono costituiti dall'introduzione di brani testuali, che non possono essere interpretati alla luce di una modalità traduttiva semplificativa o amplificativa; non si tratta di rielaborazioni o della composizione di endecasillabi dettata dall'esigenza di completare un endecasillabo o iniziare o chiudere un'ottava, né tantomeno dell'insistenza su un dato motivo narrativo, ma di contributi originali.

Faría sigla l'ott. 44 con distico premonitore dell'incombente sventura: «y no adivina del futuro robo/ escondió su cordera a tanto lobo», riferendosi alla scelta di Cerere di mettere al riparo Proserpina nella lontana Sicilia³⁹⁰. Per spiegare ai suoi lettori in maniera più chiara i fenomeni legati all'attività eruttiva dell'Etna, i moti interni della camera magmatica, Faría li paragona al tiro di un «trabuco», poderosa macchina da guerra³⁹¹ nel distico che chiude la prima quartina dell'ott. 53:

³⁸⁹ *Appendice*, p. 258.

³⁹⁰ *Appendice*, p. 246.

³⁹¹ «Máquina de guerra que se usaba antes de la invención de la pólvora, para batir las murallas, torres, disparando contra ellas piedras muy gruesas»; definizione tratta dal *Diccionario de la lengua española* della Real Academia.

Mas que me admira, quando al Etna miro
disparar los peñascos abrasados,
como dispara del trabuco el tiro
contra los enemigos rebelados³⁹²:

In chiusura dell'ott. 55 l'impeto del vento, che dispersosi negli antri dell'Etna, cerca via d'uscita: «[...] salió al fin de estrecho tan penoso,/ qual toro herido que escapó del coso»³⁹³ viene rapportato ad una scena familiare e dalla forte gravidanza visiva; così come, nell'ott. 69, Venere «sagaz, y astuta», in viaggio verso la Sicilia, pronta ad assolvere il compito affidatole da Giove, ad un abile cacciatore intento a tendere la sua rete presso il corso d'acqua a lui più vicino:

Parte a Cicilia, y qual sagaz, y astuta
por sus campos divierte a Proserpina,
y quando el Sol la tierra desenluta,
vistiendo el campo con su luz divina:
qual tiende el caçador su red enxuta
a la corriente de agua más vezina,
tiende la tuya tú, y embuelta en ella
daré a Plutón a Proserpina bella³⁹⁴.

All'ott. 84³⁹⁵, il violento fragore notturno delle onde, presago del rapimento, appartiene al «mar Ibero», come «Ibero» è il mare in cui Teti potrebbe aver nascosto la giovane Proserpina (ott. 274)³⁹⁶, mentre all'ott. 91 è sempre Venere protagonista, la cui felicità per aver ingannato l'ingenua Proserpina viene paragonata a quella di un leone ad un passo dalla sua preda: «gozosa con su engaño, porque vía/ tan vezino al león de su cordera»³⁹⁷. All'ott. 215, attraverso le parole di Proserpina, l'inumanità di sua madre Cerere è accostata alla prole di una feroce tigre ircana: «si eres la santa Ceres, si inhumana/ no te ha parido alguna *tigre* hircana»³⁹⁸.

³⁹² *Appendice*, p. 247.

³⁹³ *Ivi*, p. 224.

³⁹⁴ *Appendice*, p. 249.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 251.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 269.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 254.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 272.

Le similitudini introdotte da Faria, attinte dal mondo animale e alla pratica venatoria, sono in perfetta consonanza con quelle che Claudiano forgia in tre diverse occasioni nel *De Raptu Proserpinae*³⁹⁹.

Nel II libro, Proserpina incede fasciata in un abito dalla rara eleganza, su cui sono raffigurati, appena nati, il Sole e la Luna al seno della dea Teti. Il Sole è effigiato nelle fattezze di un'infante che, ad ogni vagito, emette una blanda fiamma (*DRP*, II, vv. 51-52): «[...] primo clemetior aeuo/ fingitur et tenerum uagitu despuit ignem»⁴⁰⁰. Faria rimodella il ritratto, inserisce nuovamente una similitudine, dipigendo un'immagine calda, estremamente vicina e cara ad ogni madre che allevi la sua creatura:

como acostumbra infante regalado
escupir a su madre, si lo riñe,
tal entre la saliva, y el solloço
vertía fuego manso Titán moço⁴⁰¹.

Se per i suoi interventi sul testo l'autore del *Robo* non sceglie mai una sede privilegiata, per i suoi contributi personali mette in atto una strategia diversa. Elege la seconda quartina e/o il distico finale (con una sola eccezione), luoghi deputati ad accogliere per loro stessa natura la sintesi della microsequenza narrativa costituita dall'ottava, il suo momento culminante. Predilige, pertanto, quei segmenti testuali dalla dichiarata funzione catalizzatrice, ben conscio di sottoporre il proprio apporto alla massima attenzione del lettore.

III.6.7 *Il descrittivismo pittorico del Robo*

Faria raccoglie l'attenzione al colore dello stile di Claudiano in piena consonanza con la tendenza pittoricista coltivata dalla poesia antequerano-

³⁹⁹Accade ai vv. 209-13, libro II, in cui Plutone, che rapisce Proserpina, è paragonato ad un feroce leone che ghermisce la preda, noncurante delle grida dei pastori; ai vv. 165-69 del III libro, in cui Cerere, una volta tornata in Sicilia e scoperto il rapimento, è paragonata all'ignaro pastore, attonito dinanzi alla stalla vuota, il cui bestiame è stato divorato da leoni cartaginesi e, poco dopo, ai vv. 263-68 sempre Cerere è assimilata ad una tigre ircana, nel violento assalto al cacciatore che ha catturato i suoi cuccioli, quando si scaglia con la scure contro il bosco sacro a Giove.

⁴⁰⁰Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 35.

⁴⁰¹*Appendice*, p. 255.

granadina⁴⁰². Copiosi i brani narrativi che gli offrono l'opportunità di mettere in scena il contrasto tra natura e artificio, tipicamente barocco, e ricercati giochi cromatici e materici.

Le ottave 73-83⁴⁰³ rappresentano, in piccolo, una *summa* di quest'attenzione. Le prime tre sviluppano il motivo architettonico, descrivendo la dimora di Proserpina. La consueta ricca aggettivazione interviene, nell'ott. 75⁴⁰⁴, a incrementare la pregnanza dei giochi di luce tra avorio ed ebano, oro argento e bronzo⁴⁰⁵:

Descúbrense luzidas, y vistosas,
con grave ornato las ebúrneas puertas,
vense las claraboyas luminosas
de marfil blanco, y évano cubiertas:
de plata son las cimas espaciosas
al cielo, y sus mudanças descubiertas,
y las columnas de oro, en vez de capas,
cubren de duro bronze lisas chapas.

Le successive (ottave 76-83)⁴⁰⁶ presentano Proserpina che, intenta a tessere una tela riccamente istoriata (*DRP*, I, vv. 246-75)⁴⁰⁷, distribuisce nel disegno gli elementi della natura sprigionati dal caos e con estrema attenzione assegna a ciascuno il proprio posto e colore, così naturale e luminoso da impedire a chi ne ammira la meraviglia di distinguere l'immagine ordita dal referente reale. Vengono conseguiti ricercati effetti sinestetici come quando, nell'ott. 79, l'incresparsi delle onde raffigurate sembra udirsi:

⁴⁰²José Lara Garrido, *El uso pictórico del color y la descriptio con materias preciosas*, in, *La poesía de Luis Barahona de Soto: lírica y épica del manierismo*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 2004, pp. 499-509; Emilio Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, in *Temas del barroco, de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 71-109; Edith Rogers, *El color en la poesía española del Renacimiento y el Barroco*, in «Revista de Filología Española, XLVII (1964), pp. 247-61.

⁴⁰³Appendice, pp. 240-41.

⁴⁰⁴Ivi, p. 240.

⁴⁰⁵Claudio dedica al cosiddetto motivo architettonico i vv. 237-45 del primo libro. L'ott. 75 traduce esattamente gli ultimi due: «Atria cingit ebur; trabibus solidatur aenis/ culmen et in celsas surgunt electra columnas»; Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 21.

⁴⁰⁶Appendice, pp. 240-41.

⁴⁰⁷Claudio, *Oeuvres*, *DRP*, cit., pp. 21-23.

Bordó las aguas de Ostro, y las riberas
de esmeraldas y perlas matizava,
hinchadas bravear las ondas vieras,
(tal era el arte con que el mar bordava:)
algas verdes pintó tan verdaderas,
que el piloto más cauto se engañava,
y entre menuda arena parecía,
que el ronco murmurar del mar se oía⁴⁰⁸.

ostro fundit aquas. Attolit litora gemmis
filaque mentitos iamiam caelantia fluctus
arte tument. Credas illidi cautibus algam
et raucum bibulis inserpere murmur
harenis⁴⁰⁹.

Le ottave conclusive (82-83) si intrattengono, nei versi finali della prima, sul ritratto della giovane, che, colta da improvviso rossore, colora le guance bianche come neve; un classico contrasto cromatico che, a partire da Herrera aveva assunto oramai carattere topico⁴¹⁰: «y su rostro de nieve en un instante/ tomó color de púrpura, y comienza/ a sonroear con virginal vergüenza»⁴¹¹ (*DRP*, I, vv. 271-74)⁴¹² e con nuova e inedita insistenza riappare nella seconda delle due ottave (*DRP*, I, vv. 274-75)⁴¹³:

⁴⁰⁸ *Appendice*, p. 240.

⁴⁰⁹ *DRP*, I, vv. 255-58; Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 22.

⁴¹⁰ Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, in *Temas del barroco, de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, p. 80.

⁴¹¹ Si confronti a proposito la *Fábula de Genil*, per l'esattezza i vv. 206-08, dove Pedro Espinosa descrive l'arrossire della ninfa Cínaris:

volvió turbada la cerviz rosa,
naciendo al tierno llanto que comienza
rojo color de virginal vergüenza.

Difficile stabilire il rapporto tra i due testi. Si potrebbe pensare che modello sia stato Espinosa, dal momento in cui la *fábula* compare nel 1605 e il *Robo* nel 1608. Va considerato però che il 1608 è l'anno della pubblicazione e che Faría consegna la traduzione alle stampe nel 1603. Ammettendo una circolazione precedente alla pubblicazione stessa, si invertirebbe il rapporto ipotizzato, certamente sicuro data l'affinità tematica tra i testi e la scelta degli stessi elementi lessicali «comienza» e «virginal vergüenza» (alcune differenze rilevabili permangono nella sfera della sinonimia «rojo color»/ «sonroear») per significare il diffondersi del rossore. In aggiunta la loro condivisa collocazione in posizione di rima, in entrambe le ottave, in chiusura di strofa, Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, cit., pp. 318-333, cit. a p. 331.

⁴¹² «[...] et niueos infecit purpura vulnus/ per liquidas succensa genas casta eque pudoris/ illuxere facies [...]», Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., pp. 22-23.

⁴¹³ «[...] non sic decus ardet eburnum/ Lydia Sidonio quod femina tinxerit ostro», Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 23.

No en tabla de marfil blanco, y luzido,
assí campea del carmín la rosa,
ni fue el Ostro de Tiro repartido
por la muger de Lydia ingeniosa:
no de blanca azuzena en bien texido
ramo, se muestra clavellina hermosa,
qual se mostró la Virgen, mal segura,
vertiendo de sus labios sangre pura⁴¹⁴.

È il secondo libro a somministrare i momenti descrittivi più estesi con una corposa descrizione del soffiare fecondo dello Zefiro, della piana dell'Etna e delle dee impegnate nella raccolta dei suoi variopinti fiori. Ancora più ricchi ed intensi gli accostamenti cromatici: candidi gigli, viole, rose purpuree, giacinti intrecciati in delicato *matizar*, realizzato da Faría, che si sa tingersi di fosco quando la narrazione apre squarci sul mondo infernale. Barocco il dipinto di Proserpina comparsa in sogno a Cerere (ott. 211)⁴¹⁵:

El rosado color, que sobre el cielo
de su albísimo rostro campeava,
funesta amarillez, y mortal yelo
con horror espantoso lo ocupava:
los labios rojos, agradable velo
de la boca, que gracias espirava
eran de negra pez, y de pez fueron
los miembros que a la nieve compitieron⁴¹⁶.

La cura mostrata nel riprodurre il pittoricismo claudiano (Cossío attribui alla traduzione un'autentica *intentio* artistica) non va interpretata come una costante nella resa del forte descrittivismo, inteso in senso più ampio. Il gusto alessandrino dell'autore del *De Raptu*, la sua attenzione al più piccolo dettaglio, cromatico e non, non sempre viene trasferita dall'esametro all'endecasillabo e spesso, anzi, sacrificata all'osservanza delle norme imposte da metro e rima. Si è già avuto precedentemente occasione di saggiare questo procedere semplificativo, che opera un impoverimento della ricchezza descrittiva. Anche la cancellazione di un frammento testuale minimo, la maggior parte delle volte, in

⁴¹⁴Appendice, p. 241.

⁴¹⁵L'ott. 211 traduce i vv. 88-90 del terzo libro: «exhaustus gelu pallet rubor ille, superbi/ flammeus oris honos, et non cessura pruinis/ membra colorantur picei caligine regni», Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 45.

⁴¹⁶Appendice, p. 272.

un autore come Claudiano significa la perdita di una sfumatura all'insegna del preziosismo.

Faría nel presentare Pallade e Artemide si mostra attento nel tradurre la minuziosa descrizione delle dee e non esita di aggiungere dettagli. Accade però che semplifichi un breve frammento dedicato alla dea della caccia (*DRP*, II, vv. 30-35)⁴¹⁷ nell'ott. 97:

Llevó desnudos los hermosos braços
y su cabello al ayre fue esparzido,
el arco suelto, al ombro aljava, y lazos
y cogido en dos cintos el vestido:
fue a media pierna, y diole mil abraços
delos inquieto y como el Sol luzido
iuega en el mar con una, y otra ola,
haze menudas ondas y tremola⁴¹⁸.

Bracchia nuda nitent; leuibus proiecerat
[auris
indociles errare comas arcuque remisso
otia neruus agit; pendent post terga
[sagittae.
Crispatur gemino uestis Cortynia cinctu
poplite fusa tenus, motoque in stamine
[Delos
errat et aurato trahitur circumflua ponto.

Cancella il risplendere delle braccia; i lievi soffi, a cui le chiome sono poco avvezze ad abbandonarsi, si risolvono in un più generico *ayre*; la faretra non pende alle sue spalle, colma di frecce; la veste, non più gortinia, perde le increspature prodotte dalla duplice cintura che la stringe. Inoltre, viene tralasciata l'erranza dell'isola di Delo, che in Claudiano allude al futuro vagare di Cerere, ed infine il mare effigiato, con l'oro nel testo latino, nei versi di Faría dismette tale connotazione. Il «como el Sol luzido» alluderebbe ad Apollo a cui Delo diede i natali. Il riferimento al filato aureo, che intendeva suggerire la luminosità promanante dalla nascita del dio, non trova, pertanto, posto nell'ottava sopracitata.

Descrizione della piana dell'Etna. Il «Forma superat loci» claudiano apre un'attenta descrizione della piana dell'Etna, dove: «[...] Vivo de pumice fontes/ roscida mobilibus lambebant gramina rivis». Le erbe percorse da rivoli vengono definite rugiadose, dettaglio che l'autore del *Robo* disperde «[...] los mansos arroyos culebreando/ yervas, y flores yvan enlazando»⁴¹⁹.

Il rapimento, come si è avuto modo, in diverse occasioni, di specificare, avviene all'alba e i cavalli del carro infernale, giunti in superficie, vengono feriti dalla luce, a cui non sono per nulla abituati:

⁴¹⁷Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 34-35.

⁴¹⁸*Appendice*, p. 255.

⁴¹⁹*Appendice*, p. 257.

Luego que los cavallos assomaron
a la no vista de sus ojos lumbre,
deslumbrados, y atónitos quedaron
por estar diferentes en costumbre:
y del búfido horrible, que espiraron,
casi se obscureció la etérea cumbre,
los frenos muerden, y el timón torcían,
por si al infierno rebolver podían⁴²⁰.

[...] Rutilos obscurat anhelitus axes
discolor el longa solitos caligine pasci
terrui orbis equos: pressis haesere lupatis
attoniti meliore polo rursusque uerendum
in Chaos obliquo certant temone
[reuerti⁴²¹.

Del rosseggiare dell'alba in netto contrasto con la notte che d'improvviso cala, delle esalazioni che riempiono e offuscano l'aria, della caligine, unico nutrimento dei cavalli nulla rimane nell'ott. 137 del *Robo*, che abbozza al v. 6, «casi se obscureció la etérea cumbre», un timido tentativo di disegnare gli effetti dell'anabasi di Plutone.

III. 6.8 *L'eco del Robo e la memoria poetica di Góngora*

La funzione, assegnata alla traduzione, di annunciare soluzioni espressive tipiche dello stile gongorino appare fin qui confermata dall'endecasillabo del *Robo*. La bimembratura, l'uso dell'iperbato, il lessico rappresentano quei tratti caratteristici che conferiscono plausibilità, si spera, all'assunto da cui ha preso le mosse l'indagine. Questa, nel suo svolgersi, ha generato un quesito insistente: sarebbe possibile raccogliere delle prove che attestino una sicura conoscenza della traduzione da parte di Góngora? Un quesito complesso a cui dare risposta. Non si è, nonostante ciò, rinunciato e il tentativo compiuto, al di là della sua effettiva riuscita, ha portato con sé delle osservazioni interessanti. La lettura della traduzione, e ancor più il suo studio, offre passaggi che repentinamente richiamano alla memoria frammenti gongorini. Suggestione, regalata da Micó, che trova felice conferma nell'incontro coi versi di Faría. Il piacere euristico dello studioso sarebbe pienamente appagato se fosse possibile rintracciare dei richiami testuali limpidi, ma non è detto che accada a chi provi a rinvenirne tra l'opera di Góngora e la traduzione del *Robo*. Questa infatti si inserisce a pieno in un contesto poetico, al di là delle singole individualità e degli apporti personali, condiviso, che da una parte guarda a Herrera, come ad uno dei suoi

⁴²⁰ *Appendice*, p. 260.

⁴²¹ *DRP*, II, vv. 192-96, Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 43.

maggiori modelli di riferimento, e dall'altro si nutre del vivace attivismo delle accademie. Dunque, da una parte l'*imitatio* al maestro, dall'altro uno scambio fluido di soluzioni espressive *culte* impediscono la chiara individuazione di peculiarità stilistico-formali. Inoltre, si tratta di una traduzione ed eventuali punti di contatto potrebbero essere indiretti perché provenienti dal testo originario, il *De Raptu Proserpinae*, eventualità altamente probabile dal momento in cui Claudiano rappresenta uno degli *auctor* prediletti da Góngora. Una volta denunciati i limiti di questa operazione, si è proceduto in due fasi. La prima ha richiesto lo scandaglio del testo della traduzione, che ha condotto all'individuazione di formule espressive originali, perché svincolate dal testo di partenza, evocatrici dello stile gongorino e dallo stesso poeta adoperate. La seconda, avvalendosi tra l'altro dell'ausilio del CORDE, poderosa banca dati creata dalla Real Academia Española, ha verificato l'originalità di determinate *iuncturae* e le eventuali precedenti attestazioni.

Si cominci dal *Polifemo*, il cui contrasto tra orrore e bellezza avvicina alle atmosfere del *DRP* e, di conseguenza del *Robo*. Perfetta la prima esemplificazione per toccare con mano i limiti di cui si è parlato poco sopra: «dulce estruendo» al v. 267. Aci dorme e Galatea, immobile, lo osserva in silenzio, vorrebbe ammutolire il vicino ruscello, il rumore dolce, ma poderoso del suo gorgogliare:

como la ninfa bella, compitiendo
con el garzón dormido en cortesía,
no sólo para, mas el dulce estruendo
del lento arroyo enmudecer quería⁴²².

In posizione clausulare, questa coppia sostantivo/aggettivo compare nell'ott. 223 della traduzione. Tra le immagini di sventura che popolano i sogni di Cerere spesso compare un flauto, che: «en vez del dulce estruendo/ triste [...] suena el son más acordado». Qui Faría rivela tutto il suo debito alla tradizione precedente che aveva già impiegato la coppia in quella posizione del verso (Cristóbal Mosquera de Figueroa, Juan de la Cueva). Nelle precedenti emergenze e in Faría il *dulce estruendo* non sembra racchiudere un'antinomia, quasi a costituire una formula consolidata. In Góngora invece una relazione ossimorica pare si profili, per quanto velata. *Estruendo* significa un rumore

⁴²²Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, a cura J. M. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, p. 166.

fragoroso, Galatea teme che quel rumore possa svegliare Aci, rumore però allo stesso tempo, dolce, prodotto da un fluire lento. Gioca a favore del rapporto Góngora-Faríá l'inserimento comune in una formula avversativa, predisposta a ricevere accento di sesta. Allo stesso modo l'«horrenda voz» di Polifemo potrebbe riecheggiare la «voz horrenda» di Plutone, se non si rintracciassero altre attestazioni, che sono al contrario reperibili, la più prossima fra tutte è presente nella *Tebaida*⁴²³. Nell'ott. IX si incontra il motivo della fiera dal manto maculato, diffuso a partire dalla classicità sino alla poesia contemporanea a Góngora⁴²⁴, che sceglie di renderlo:

No la Trinacria en sus montañas fiera
armó de crüeldad, calzó de viento,
que redima feroz, salve ligera
su piel manchada de color ciento:⁴²⁵

«Piel manchada» in apertura del v. 68, a concentrare su di sé gli accenti di maggior rilievo ritmico, trova speculare collocazione in un'ottava del *Robo*, la 41:

Esta abraça, esta sigue, esta acaricia,
qual suele acariciar la vaca ausente
su bezerrilla simple, a quien codicia
la piel manchada el toro más valiente⁴²⁶

Faríá sta descrivendo la dedizione di Cerere verso Proserpina, la paragona a quella che la vacca presta alla vitella, il cui pelo brama il toro. Si tratta di un dettaglio del tutto inedito. Similmente si verifica nell'ott. 235, in cui Cerere incontra Elettra, nutrice di Proserpina, del tutto sconvolta, la quale:

La cabellera blanca mal compuesta

⁴²³Lo stesso percorso può essere compiuto per «luz dudosa» al v. 6 dell'ott. 251. Si è dinanzi nuovamente ad una *iunctura* che, invertita, «dudosa luz» si incontra nel *Polifemo* (ott. IX, v. 71. Si tratta di un'immagine accreditata come tipica della poesia di Góngora (Micó, *Verso y traducción*, cit., p. 92), eppure non nuova per la poesia precedente né legata all'uso di Faríá in modo tale da poter ipotizzare un contatto tra i due.

⁴²⁴La diffusione del motivo viene ricostruita nella sua edizione del *Polifemo* da Ponce Cárdenas, cit., p. 211.

⁴²⁵Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 157.

⁴²⁶Appendice, p. 246.

y cubierta de polvo lamentava
el robo injusto de su hija honesta⁴²⁷

Questi versi riportano subito all'Acì gongorino, («polvo el cabello, húmidas centellas/ si no ardiente aljófares sudando») si tratta di un *topos* che attraversa secoli di letteratura latina ed umanistico-rinascimentale. L'interesse qui si concentra più semplicemente sulla chiusura del v. 3 «su hija honesta», con cui Góngora sceglie di sigillare l'ott. XX.

Anche l'ott. XXXII sembra offrire lo spunto per un'osservazione, esattamente il v. 253: «Al pie, no tanto ya del temor grave». Nel *Robo*, ott. 283: «A tan grave temor». *Temor* e *grave* sono in entrambi adiacenti nello spazio condiviso del testo, accostamento non usuale e, pertanto, d'interesse, solo per questo, dal momento che i due termini non risultano altrimenti legati nel *Polifemo*.

Più di un'osservazione suscita l'ott. VIII, protagonista Polifemo:

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas del Leteo
al viento que lo peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseo⁴²⁸

Robo, ott. 210, Proserpina, oramai sovrana degli inferi, compare in sogno a Cerere, il suo aspetto è profondamente provato: «negra, y sin orden trae la cabellera», non c'è vento che le scompigli i capelli, è il dolore a farlo. Non solo: «y una noche infernal obscurecía los ojos, cuya luz al son vencía». I protagonisti delle due strofe condividono indubbiamente brani della loro descrizione. L'atmosfera oscura del regno infernale avvolge entrambi, ma mentre Proserpina, immersavi, ne emerge per un istante, Polifemo vi entra attraverso un dettaglio descrittivo dalla pregnanza straordianaria. Che sia stata l'apparizione di Proserpina, la cui bionda chioma si era inscurita, a suggerire al poeta cordovese il riferimento proprio al fiume dell'oltretomba? Impossibile a dirsi. Da escludere l'influenza degli esametri originari, Claudiano si era soffermato soltanto sull'offuscamento della chioma.

Fonte condivisa di un *incipit* comune è l'*Egloga VI* di Virgilio: «et durae quercus sudabunt roscida mella», a cui alludono il «Sudando néctar», che apre l'ott. L del *Polifemo* e l'ott. 116 del *Robo*: «Sudando miel el roble». Virgilio

⁴²⁷Ivi, p. 275.

⁴²⁸Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 157.

sembra qui però essere più vicina fonte di Faría, che inserisce di propria mano il dettaglio aggiuntivo della secrezione del miele (Claudiano si limita al riferimento alla quercia), mentre Góngora non si richiama esplicitamente all'albero (va sempre tenuto presente lo spettro della traduzione perduta del *DRP* di Herrera che il poeta e il traduttore avrebbero potuto ben conoscere). Che Virgilio possa essere stato fonte di Góngora non si può escludere, ma che le due ottave scelgano lo stesso avvio, con una lieve variante lessicale, è fatto certo, possibile testimone di un contatto diretto.

Anche le *Soledades*, come il *Polifemo*, aprono delle riflessioni sul rapporto Góngora-Faría. I vv. 270-80 della *Soledad primera* sono stati presi in esame, nella sua edizione, dal gongorista Robert Jammes, il quale vi ha ravvisato una sicura allusione al *De Raptu* claudiano⁴²⁹. Gli ultimi due versi del frammento narrativo si mostrano d'interesse. Chiude la sequenza lo sventolare di pacifiche bandiere da parte del drappello di giovani contadine: «tremolas en sus riberas/pacíficas banderas». Góngora mette in chiaro che non si tratta di baccanti o ninfe, né tantomeno amazzoni. È proprio il succedersi delle comparazioni, in questo caso negative, a chiamare alla memoria gli esametri del *DRP*, dove ninfe e amazzoni si pongono al seguito di Proserpina. Il verbo *tremolar* associato a *banderas* evoca piuttosto il «trémolé bandera», pronunciato da Proserpina e rivolto Giove, al v. 1, dell'ott. 156. Il contesto tematico è profondamente diverso. La bandiera a cui allude la fanciulla designa le insegne ostili che i giganti sollevarono contro il dio celeste; di un certo rilievo però la *iunctura* di assai scarsa attestazione. Sempre la *Soledad primera* offre al lettore del *Robo* un richiamo diretto al v. 929: «más áspides que en la región del llanto», dove la perifrasi che allude all'Inferno va ad occupare il secondo emistichio esattamente come nella traduzione, ott. 70, v. 5: «no quede alguno en la región del llanto»⁴³⁰, legandosi anch'esso tramite sinalefe al primo.

Si chiuda questo sondaggio con il *Panegírico* al duca di Lerma, che insieme al *Polifemo* e alle *Soledades* costituisce la triade delle cosiddette opere maggiori di Góngora, qui scelte perché testimoni del consolidarsi del suo stile e, motivo principale ai fini dell'indagine qui condotta, posteriori in termini cronologici alla pubblicazione della traduzione (1612, 1613, 1617). Ulteriori indizi provengono dal poema in ottave. La «cerviz rebelde»⁴³¹ al v. 22 vi confluisce

⁴²⁹Góngora, *Soledades*, cit., pp. 253-55; pp. 594-95.

⁴³⁰*Appendice*, p. 249.

⁴³¹Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, a cura di Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, vol. II, pp. 479-97, cit. p. 479.

direttamente dal *DRP*, maggiormente suggestiva è la presenza al v. 251 («cual la estrellada máquina») di «estrellada máquina»⁴³², che Faría colloca in una *iunctura*, che sembra davvero emergere dalla penna di Góngora: «pisava ya la máquina estrellada», dove il verbo *pisar* è certamente uno dei più connotativi della sua lingua.

⁴³²Ivi, p. 486.

Capitolo IV

«A ningún poeta imitó mas don Luis, que a nuestro Claudiano»

«A ningún poeta imitó mas don Luis, que a nuestro Claudiano». Queste le parole di Salcedo Coronel, il più completo dei commentatori dell'opera di Luis de Góngora. Le sue *Obras comentadas* sigillano, per completezza e profondità d'analisi, un fecondo periodo di discussione, riflessione, polemica intorno alla poesia gongorina, aperto dalla circolazione delle *Soledades* e i cui numerosi apporti, da parte dei più avvertiti intellettuali del tempo, avevano testimoniato sin dal principio la presenza di Claudiano tra gli *auctores* di riferimento del poeta cordovese. Certo è che l'affermazione di Salcedo Coronel immortalava, nella sua sentenziosità, una predilezione, che acquista, in un poeta come Góngora, una rilevanza significativa. Assegnare a Claudiano un peso maggiore nella sua poesia, profondamente dotta, intrisa di costanti allusioni alle tradizioni poetiche precedenti, che fa dell'esercizio imitativo il punto di partenza imprescindibile dell'atto poetico, significa delineare percorsi preferenziali che, all'occorrenza, Góngora intraprende e che lo conducono dritti al poeta alessandrino.

Come già preannunciato, la presenza di Claudiano è stata da subito registrata e agli occhi dei lettori colti di Góngora sempre chiara, nel Seicento come nella contemporaneità. La sua individuazione ha naturalmente risposto a necessità esegetiche differenti connaturate ai distinti approcci critici. Se nei commenti secenteschi evidenziare il legame con la tradizione greco-latina ha assolto la funzione di legittimare una poesia, la cui novità sembrava comprometterne l'intrinseco valore, nel secolo passato il nome di Claudiano è comparso di frequente negli studi, che hanno mirato a sondare la profondità della novità sopracitata, a partire dalla dettagliata ricostruzione delle fonti, per indagarne il successivo processo di rimodellamento e gli esiti poetici sul piano del significante e del significato⁴³³. Si tratta di un ampio panorama che richiede

⁴³³La *damnatio memoriae*, a cui Góngora fu condannato dai secoli successivi sino alla rivalutazione di inizio Novecento, spiega l'assenza prolungata di letture critiche, che tornate a nuova fioritura, non hanno sino ad oggi conosciuto interruzione.

di essere disegnato, sia pure a grandi tratti, prima di illustrare la fenomenologia dei *loci similes*, che il suo spoglio ha permesso di collazionare, offrendo così l'opportunità di riflettere sul rapporto Góngora-Claudiano.

IV. 1 *I testi della polemica*

La polemica che si aprì all'indomani della circolazione delle *Soledades* è, con ogni probabilità, la più accesa che abbia mai attraversato la letteratura spagnola. Poco prima della pubblicazione, e subito dopo, le *Soledades* innescano un dibattito critico dalle inattese proporzioni, a cui partecipano in molti. Gli interventi che lo compongono presentano varia natura e appaiono differenziati, ma tutti concorrono a testimoniare l'inedita attenzione suscitata da quello che fu, a tutti gli effetti, un vero e proprio caso letterario. Ad animarla nei toni l'*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, pamphlet scritto da Juan de Jáuregui⁴³⁴, che da subito chiama a raccolta le voci in sua difesa: l'Abate de Rute, Pedro Díaz de Rivas, Manuel Serrano de Paz, Salcedo Coronel, José Pellicer, Andrés Cuesta, Cristóbal Salazar Mardones, Martín Vázquez Siruela ed autori anonimi, che pur scegliendo forme diverse, sentono tutti l'urgenza di schierarsi dalla parte della *nueva poesía*.

Advertencias, anotaciones, cartas, comentarios, discursos, ilustraciones, lecciones, opúsculos, pareceres danno forma alla varietà delle soluzioni scelte, figlie della diversità degli approcci riservati alla materia poetica. Infatti, se i discorsi, da un lato, affrontano l'esame delle sue *novedades* (l'oscurità della lettera poetica, la copiosità dei cultismi, l'abbondanza delle figure e dei tropi, la frequenza e la complessità degli iperbati), ricorrendo o meno ad esempi per illustrarle e presentando un più spiccato intento apologetico; dall'altro, i commenti, note e lezioni si distinguono per mole maggiore e sguardo ravvicinato al testo poetico, esplicito a partire dalla minuziosa e profondamente erudita ricostruzione delle fonti classiche e rinascimentali, mediante la selezione di frammenti testuali o, come nel caso di Salcedo Coronel, procedendo quasi verso per verso. Alcuni degli autori sopracitati non opteranno per una singola forma, ma ne adotteranno diverse. È il caso di Pedro Díaz de Rivas, che prima redigerà i suoi *Discursos Apologéticos*, dove contesterà le

⁴³⁴Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, por Juan de Jáuregui, a cura di José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.

obiezioni mosse dall'*Antídoto* e, in seguito, animato da un'esigenza di maggiore profondità, annoterà il *Polifemo*, le *Soledades*, la canzone per la presa di Laranche e di Vázquez Siruela, che dopo il suo *Discurso sobre el estilo de Góngora* raccoglierà in un manoscritto una fitta serie di note al *Polifemo*, alle *Soledades*, al panegirico al Duca di Lerma.

Centrale in chiave apologetica la funzione delle *auctoritates* della classicità greco-latina, invocate con costanza a giustificare le più ardite scelte stilistiche gongorine. Imbattersi in Omero, Aristotele, Cicerone, Virgilio, Orazio, Ovidio, Lucano, Seneca, Quintiliano, Stazio, Claudiano è frequente. E lo è ancor più nei commenti, dove ad essi si aggiungono Apollonio Rodio, Teocrito, Catullo, Giovenale, Marziale, Silio Italico, Valerio Flacco, Oppiano, Sidonio Apollinare.

Il *corpus* della polemica risulta, pertanto, notevolmente nutrito⁴³⁵, ma, ai fini dell'obiettivo che si persegue, acquistano un interesse maggiore i commenti per la loro sistematicità.

IV. 1.1 I commenti gongorini

I commenti all'opera di Góngora costituiscono parte integrante e corposa della polemica, un definito sottoinsieme, vario al suo interno, che può dirsi composto dalla *Silva a las Soledades de don Luis de Góngora con anotaciones y declaración* di Manuel Ponce, primo commentatore di Góngora⁴³⁶; dalla

⁴³⁵Per delle ricostruzioni magistrali si consulti il catalogo realizzato da Robert Jammes in appendice alla sua edizione delle *Soledades*, in Id., *Soledades*, cit., pp. 607-716 e la monografia di Joaquín Roses Lozano, *La poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Londra, Tamesis Book Limited, 1994. Si confrontino inoltre Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, in cui è contenuto l'*Examen del Antídoto* dell'Abate di Rute, pp. 400-467; Emilio Orozco Díaz, *En torno a las Soledades de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969, in cui è presente il *Parecer* dell'Abate, pp. 129-45 e le *Adevertencias* di Andrés de Alamansa y Mendoza, pp. 197-204; Eunice J. Gates, *Documentos gongorinos. Los Discursos apologeticos de Pedro Díaz de Rivas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960. A tutt'oggi, una porzione considerevole del *corpus* non gode di un'edizione o di un'edizione valida e molti dei suoi testi sono andati disgraziatamente perduti.

⁴³⁶Un piccolo mistero avvolge la *Silva a las Soledades de don Luis de Góngora con anotaciones y declaración* di Manuel Ponce, datata al novembre del 1613, primo commento alla *Soledad primera*. Il manoscritto da sempre custodito nella biblioteca di Fernández de Navarrete ad Ábalos è stato oggetto sul finire degli anni settanta di uno studio di Dámaso Alonso: *Manuel Ponce, primer comentarista de Góngora*, in *Obras completas*, VI, Madrid, Gredos, pp. 501-

Defensa e Ilustración de la Soledad primera di un autore anonimo⁴³⁷; dalle *Anotaciones y defensas* alla prima e alla seconda *Soledad*, al *Polifemo* e alla canzone per la presa di Larache di Pedro Díaz de Rivas⁴³⁸; dal *Comentario* a las *Soledades* di Manuel Serrano de Paz⁴³⁹, dalle *Notas gongorinas* di Andrés Cuesta⁴⁴⁰; dalle *Lecciones solemnes* di Pellicer⁴⁴¹, dalla *Ilustración y defensa de la Fabula de Píramo y Tisbe*⁴⁴², dalle *Obras comentadas* di Salcedo Coronel⁴⁴³, dalle *notas* di Vázquez Siruela⁴⁴⁴.

L'impianto strutturale scelto dagli autori è in buona sostanza il medesimo (si differenzierà solo Vázquez Siruela, le cui note si dispongono e susseguono in maniera disordinata, rispondendo probabilmente all'esigenza di appuntare

524. Il marchese de Legarda, Francisco Fernández de Navarrete, attuale proprietario della biblioteca, ha recentemente affermato che il prezioso manoscritto risulta «trasapelado» e per questo inaccessibile. È quanto ha riferito alla studiosa María José Osuna Cabezas, che se ne è occupata nel suo volume *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, a cui dedica le pp. 111-33.

⁴³⁷Il manoscritto della *Defensa e Ilustración de la Soledad primera* confezionata da autore anonimo consta di 142 *folii* ed è custodito presso la biblioteca del Seminario di San Carlos a Zaragoza.

⁴³⁸Le *Anotaciones y defensas a la Soledad primera* sono contenute nel ms. 3726 della Biblioteca Nazionale di Madrid insieme alle *notas* al *Polifemo* e alla canzone per la presa di Larache, mentre le *Anotaciones a la Soledad segunda* nel ms. 3906, ff. 248 r.-281 r. Le *Anotaciones a la Canción de la toma de Larache por Pedro Díaz de Rivas* sono state editate da Eunice J. Gates e pubblicate in «Revista de Filología Española», XLIV (1961), pp. 411-23.

⁴³⁹I *Comentarios a las Soledades* di Manuel Serrano de Paz constano di due corposi volumi, che accolgono rispettivamente il commento alla prima e alla seconda *Soledad*. Il primo consta di 677 *folii* mentre il secondo di 519. Entrambi sono alla Biblioteca della Real Academia Española, con la segnatura ms. 114-115.

⁴⁴⁰Le *Notas al Polifemo* di Andrés Cuesta seguono le *Anotaciones* alla segunda *Soledad* di Pedro Díaz de Rivas nel ms. 3906, prima citato.

⁴⁴¹José de Pellicer, *Lecciones solemnes*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

⁴⁴²Cristóbal Salazar Mardones, *Ilustración y defensa de la Fabula de Píramo y Tisbe*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

⁴⁴³Le *Obras comentadas* furono precedute nel 1629 dal *Polifemo* stampato a Madrid presso Juan González, e dal commento alle *Soledades* nel 1636, che poi lo inglobarono. Quest'edizione viene considerata il primo dei due volumi che costituiscono le *Obras*, pubblicate presso Diego Díaz de la Carrera, a Madrid tra il 1644 e il 1648.

⁴⁴⁴Le *Notas* di Vázquez Siruela insieme al *Discurso sobre el estilo de Luis de Góngora*, sono ospitate dal ms. 3893 della Biblioteca Nacional de Madrid, registrato in catalogo con il titolo *Obras*. Le *Notas* non hanno ancora ricevuto un'edizione, al contrario il *Discurso*, a cui ha lavorato S. Yoshida e che è confluita in *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, a cura di F. Cerdan e M. Vitse, Toulouse, 1995, pp. 89-106. Si tenga, inoltre, presente lo studio di Antonio Gallego Morell, *Algunas noticias sobre don Martín Vázquez Siruela*, in *Estudios dedicados a Méndez Pidal*, vol. IV, Madrid, 1953, pp. 405-24.

un'osservazione intorno a un preciso luogo testuale, piuttosto che svolgere un'analisi puntuale). Differenti invece le dimensioni, chiaramente determinate dalle opere prese in esame e dalle distinte modalità esegetiche dei singoli autori. È possibile osservare come alla lucidità critica di Díaz de Rivas, che redige 224 note per la prima *Soledad* e 161 per la seconda, si contrapponga il commento ricchissimo di Manuel Serrano de Paz che, articolandosi in due volumi dalla mole complessiva di circa 1200 *folii*, non si esime da lunghe digressioni e interpretazioni allegoriche. Respiro più ampio e profondo appartiene alle *Lecciones solemnes* di Pellicer e alle *Obras comentadas* di Salcedo Coronel, non solo perché allargano lo spettro d'indagine, ma anche e soprattutto perché rappresentano la fase più matura della lettura critica della poesia gongorina. Se in un primo momento un'urgenza di difesa nei suoi confronti aveva animato la reazione dei suoi sostenitori, ora la si commenta alla stregua di un classico. A poco meno di vent'anni dalla circolazione delle *Soledades* dall'apologia si passa alla consacrazione. Góngora è l'*Homero español*, el *príncipe andaluz* della poesia spagnola. Il commento di Pellicer, seppure intenda restituire una visione complessiva del poeta cordovese, dirigendosi ai suoi più estesi componimenti, il *Polifemo*, le *Soledades*, il *Panégirico* e la *Fábula di Píramo y Tisbe* per l'appunto, si trattiene dall'estendersi ai sonetti e alle canzoni. Del tutto assente, sino a quel momento un'attenzione ai componimenti che avevano preceduto e poi affiancato la produzione dei maggiori. Provvederà a colmare questo vuoto Salcedo Coronel nel 1645 e ad offrire il più completo dei commenti pervenuti. A distinguere le *Lecciones* e le *Obras* è, inoltre, la loro fortuna editoriale, che non toccò a tutte le opere sopracitate. Alcune di esse hanno ricevuto pubblicazione solo di recente, è il caso della *Defensa e Ilustración de la Soledad primera*⁴⁴⁵, mentre le restanti permangono in versione manoscritta.

La loro stessa natura sembrerebbe preservare i commenti dai toni aspri, riservati alle *cartas* e ai *pareceres*, che la polemica sovente toccò, eppure furono proprio le *Lecciones solemnes* ad attirare attacchi mirati. L'atteggiamento soverchiamente erudito del suo autore e il suo impadronirsi di osservazioni altrui alienarono a Pellicer la simpatia di autori quali Andrés Cuesta, Salcedo Coronel e Vázquez Siruela⁴⁴⁶. Piccoli scontri, come si avrà

⁴⁴⁵ Góngora vindicado: *Soledad primera, ilustrada y defendida*, a cura di María José Osuna Cabezas, Zaragoza, Prensas Universitaria de Zaragoza, 2009.

⁴⁴⁶ Dámaso Alonso, *Todos contra Pellicer*, in *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, pp. 462-87; J. M. Micó, *Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta*

modo di apprezzare più avanti, avranno per oggetto luoghi testuali che rimanderanno all'opera di Claudiano e vedranno offrire interpretazioni differenti da parte dei commentatori.

IV.2 La critica contemporanea

Sopitasi la polemica intorno alla metà del XVII secolo, l'attenzione all'opera di Góngora torna ad accendersi agli inizi del secolo scorso. Si assiste ad una fioritura di studi, che riesce con rapidità a colmare un vuoto esegetico di circa due secoli: Góngora torna ad essere il principe dei poeti spagnoli. L'invito di Alfonso Reyes, dettato dalla necessità di ripartire proprio dai commentatori: «Volvamos, pues, a los antiguos comentaristas de Góngora [...] si queremos entender plenamente a Góngora»⁴⁴⁷, viene raccolto da un filone di studi, che muove dalla ricostruzione di fonti e modelli della poesia gongorina.

Nella prospettiva indagativa del rapporto Góngora-Claudiano, se nell'ambito dei testi della polemica, si erano rivelati di maggiore interesse i commenti secenteschi, riveste ora uguale interesse questo filone, inaugurato dall'*opera magna* di Antonio Vilanova sul *Polifemo*⁴⁴⁸, nel cui solco andrà a situarsi lo studio di José María Micó sulla *fábula gongorina*⁴⁴⁹. È possibile, inoltre, farvi confluire preziosissime edizioni critiche dall'apparato esegetico estremamente ricco, come le *Soledades* a cura di Robert Jammes o il *Polifemo* di Jesús Ponce Cárdenas⁴⁵⁰. Sfugge alle classificazioni l'*opera omnia* del più celebre dei gongoristi del secolo scorso, Dámaso Alonso.

Per quanto concerne la costellazione dei singoli contributi un ruolo pionieristico è da assegnare alla studiosa Eunice Joiner Gates, che con il suo *Góngora's indebtedness to Claudian*⁴⁵¹ prende in consegna le parole di Salcedo

contra Pellicer, in «El Crotalón», 2 (1985), pp. 401-21, confluito, con titolo lievemente modificato, in *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 111-31.

⁴⁴⁷Alfonso Reyes, *Necesidad de volver a los comentaristas*, in *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pp. 233-41, cit., p. 241.

⁴⁴⁸Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, P.P.U., 1992, 2 voll.

⁴⁴⁹J. M. Micó, *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

⁴⁵⁰Entrambe le edizioni risultano precedentemente citate.

⁴⁵¹Eunice Joiner Gates, *Góngora's indebtedness to Claudian*, in «The Romanic Review», 28 (1937), pp. 19-31

Coronel, riportate in apertura, e offre loro una prima importante conferma. A questo fondante contributo si accompagna negli ultimi anni il proposito della comunità scientifica di approfondire la significativa presenza di Claudiano, proposito che ha trovato linfa nuova nella fine attività critica di Mercedes Blanco⁴⁵² e nell'autentica passione per l'opera di Claudiano di un brillante gongorista quale Jesús Ponce Cárdenas⁴⁵³.

IV. 3 *L'imitatio gongorina*

Valutare e significare la presenza di Claudiano, ultimo epigono della classicità, nell'opera di Góngora è operazione che i più esperti gongoristi hanno negli ultimi anni invitato a compiere in totale accordo con l'ormai celebre affermazione di Salcedo Coronel.

Il rapporto Góngora-Claudiano, questa predilezione, questo «debito» si nutre della complessa pratica dell'imitazione, dalle molteplici forme e gradi di profondità, spesso ostici da penetrare per l'attitudine di questa pratica a compiacersi del suo stesso dissimularsi. L'*imitatio* è ampiamente esercitata da Góngora, attento conoscitore della classicità greco-latina, della tradizione poetica medievale e moderna, italiana e spagnola. Disgraziatamente è possibile solo immaginare la vastità della sua biblioteca, in quanto nulla è pervenuto dei manoscritti e/o delle stampe che il *racionero* di Córdoba ebbe modo di maneggiare⁴⁵⁴.

⁴⁵²Si riportano in nota gli interventi che con maggiore specificità affrontano la funzione di modello svolta da Claudiano: Mercedes Blanco, *El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico*, in *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, cit., pp. 11-56; *Cruzadores y cazadores*, in *Góngora Heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 107-32.

⁴⁵³Jesús Ponce Cárdenas, «*Evaporar contempla un fuego helado*». *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Univesidad de Málaga 2006; *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009; *Eros nupcial: imagenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*, in *eHumanista*, 2009, pp. 99-146; *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2010; «*Taceat superata vetustas*»: *poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma*, in *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, cit., pp. 57-103; De sene Veronensi: *Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano*, in *La Perinola*, 15 (2011), pp. 313-31.

⁴⁵⁴Per una bibliografia sulla questione e per una sua interessante trattazione si rimanda a Jesús Ponce Cárdenas, «*Cuántas letras contiene este volumen grave*»: *algunos textos que inspiraron a "Cuántas letras contiene este volumen grave": algunos textos que inspiraron a*

Questa profondità di conoscenza emerge chiaramente agli occhi del lettore colto. La dottrina di questi e il suo atteggiamento complice è necessità ontologica della poesia gongorina, la cui dialettica con le tradizioni che l'hanno preceduta, la concettosità, la densa figuralità, le difficoltà linguistiche lo convocano, ad ogni ondeggiare di pupilla, ad un esercizio costante di destrutturazione e ricostruzione a più livelli: dapprima è chiamato a decomporre e ricomporre l'ordine sinatattico, poi individuare e penetrare figure e tropi, atto preliminare all'identificazione del modello o dei modelli confluiti mirabilmente nella sintesi gongorina, da cui deve colmare lo scarto instauratosi e, ripercorrendo le fasi del suo processo, pervenire alla nuova significazione.

Il possibile incontro con Claudiano avviene a metà strada di questo percorso e si configura, dunque, solo come uno dei possibili in cui il lettore può imbattersi. Uno dei possibili, perché gli autori a cui guarda Góngora sono sorprendentemente numerosi. Il poeta infatti instaura un proficuo dialogo con l'intera tradizione letteraria classica e moderna (si conceda l'iperbole per restituire l'enorme ampiezza del dialogo). Utilissima, lo si sottolinei nuovamente, la funzione dei commentatori secenteschi, che da subito offrono valido aiuto al lettore, dal momento che lo accompagnarono nell'articolato processo di decodificazione della lettera poetica. È già stato evidenziato l'apporto fondamentale da loro fornito nella segnalazione di fonti e modelli, ma non n'è stata ancora formulata una valutazione.

Riconoscere la presenza di una fonte, di un modello non è sufficiente a penetrare il meccanismo di ripresa, il grado di rielaborazione, la consonanza o la dissonanza ricercata, a definire, insomma, il rapporto intertestuale. Le diverse forme che l'*imitatio* può assumere, quella della citazione, dell'allusione, della ripresa verbale o tematica restituiscono a ben vedere «la doppia natura dei testi: di prodotti linguistici scomponibili in parole e sintagmi [...] e di prodotti semiotici, scomponibili in unità di contenuto»⁴⁵⁵, la cui complessità richiede estrema prudenza, per il cui esercizio lo strumento euristico della vischiosità,

Góngora, in Góngora. *La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, a cura di Joaquín Roses Lozano, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 73-85.

⁴⁵⁵Cesare Segre, *Intertestuale-discorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28, cit. a p. 19.

suggerito dallo studioso Cesare Segre, si rivela altamente produttivo e fecondo⁴⁵⁶.

L'*imitatio* può essere opportunamente definita, e specialmente in Góngora, secondo la proposta dell'illustre latinista Gian Biagio Conte. Assimilata all'arte allusiva, e «più in generale ai fenomeni di memoria poetica», viene ricondotta ad «una matrice funzionale di tipo retorico», dal momento che:

l'allusione non opera diversamente dal tropo della retorica classica, partecipa al funzionamento delle figure del discorso. Il tropo retorico è notoriamente definibile come la figura prodotta dallo spostamento di una designazione dall'uso e dal senso propri verso un uso e un senso impropri, nuovi. Quello stesso iato che si produce per il linguaggio figurato tra la lettera e il senso, si produce tra la cosa detta -come appare a prima vista nel testo- e il pensiero evocato per allusività. Tra il *verbum proprium* e il figurato (l'*improprium*) c'è tensione; nell'arte allusiva, come nel tropo, l'efficacia poetica è data dalla compresenza di due designazioni diverse che ispirano ad unirsi per indicare una sola realtà⁴⁵⁷.

E tra le figure retoriche, il latinista sceglie proprio la metafora, emblema dell'estetica barocca. A suo avviso, questa «rivela la più interessante analogia con l'arte allusiva»⁴⁵⁸. Dunque:

La memoria poetica –riconosciuta con le sue regole intertestuali, come tratto funzionale del discorso letterario al pari della codificazione retorica- diventa un

⁴⁵⁶«Tra gli strumenti euristici con cui constatare eventuali rapporti diretti tra i testi credo debba conservare un posto di rilievo quello, più volte impiegato, che ho chiamato *vischiosità*. L'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile: non si può mai escludere che l'accoglimento di una parola o di un sintagma derivi dalla natura dialogica del testo. Via via invece che le coincidenze verbali toccano più ampi segmenti discorsivi, o meglio ancora, che le coincidenze tematiche corrispondono a riprese verbali, incomincia a rivelarsi alla nostra osservazione qualche frammento della complessità linguistico-semiotica del testo imitato o citato o comunque ricordato. Se una derivazione si verifica da testo a testo, e non partendo da materiali registrati e assimilati dalla cultura, occorre appunto che si conservino elementi del testo in quanto struttura linguistico-semiotica»; Ivi, p. 22.

⁴⁵⁷Gian Biagio Conte, *La retorica dell'imitazione (un poscritto)*, in *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palermo, Sellerio editore, 2012, p. 170.

⁴⁵⁸Infatti entrambe: «si propongono come forme “improprie” dell'espressione, come forme che nella loro veste letterale appaiono in scarto rispetto al senso che intendono rivestire. Esse cioè [...] vivono nella *duplicità* del discorso che propongono, agiscono chiudendo nella loro tensione lo iato che si apre tra l'enunciato nella sua immediatezza e l'immagine direttamente evocata». Ivi, p. 58.

fenomeno capace di orientare la lettura del testo, di governarne eventualmente l'interpretazione. [...].

In conclusione:

proprio l'aver enfatizzato il carattere funzionale della memoria poetica, il rivendicare insomma all'intertestualità uno statuto non diverso da quello che possiede la figura retorica fornisce al filologo la possibilità fortunata di cogliere in atto il processo di produzione del testo letterario e permette quasi di simularne il meccanismo di formazione, in quanto permette di confrontare le singole realtà e il modello che le sta dietro⁴⁵⁹.

Con queste premesse teoriche si definisce la prospettiva d'indagine del rapporto tra Claudiano e Góngora. Prima di passare allo spoglio dei commenti secenteschi si indugerà, con misura, su alcuni tratti che accomunano i due autori sul piano artistico.

IV. 4 Claudiano-Góngora

Claudio Claudiano, poeta alessandrino, cantore ufficiale alla corte dell'imperatore Onorio, si presenta come ultimo epigono della classicità, la cui ricca produzione poetica si distingue per la sempre dichiarata *intentio* celebrativa. Góngora è prima *racionero* nella sua città natale, Córdoba, poi poeta, e poi ancora aspirante poeta di corte con cui instaurerà un rapporto complesso, a tratti conflittuale.

Seguendo distinti percorsi esistenziali, i due poeti si avvicinano alle lettere eredi di una lunga e gravosa (postulati i termini di un confronto) tradizione. Claudiano eredita la lezione della latinità aurea, Góngora quest'ultima e, insieme, quella della tradizione poetica moderna, in gran parte petrarchista. Nelle mani dei due poeti si consegna una poesia, che sembra aver già detto tutto e nel miglior modo possibile, una poesia dalle forme consunte e svuotate di senso. Al talento poetico dei due tocca un'operazione di rinnovamento, che non si esimeranno dal portare a compimento.

Claudiano farà della compresenza di elementi epici ed encomiastici la cifra della sua originalità. Il problematizzarsi della struttura di genere porterà alla formazione di un codice unico, dove la presenza costante di moduli

⁴⁵⁹Ivi, pp. 178-79.

pressappoco analoghi istituirà un «nuovo paradigma poetico»⁴⁶⁰. Un fenomeno analogo è, in una più discreta misura, riscontrabile in Góngora. Superata la prima fase della sua produzione letteraria, nel *Polifemo* prima e nelle *Soledades* poi, il poeta compie un'operazione di problematizzazione del genere, operazione non ben accolta dai suoi colti lettori educati alla loro forte canonizzazione. La *fábula* mitologica ospita elementi appartenenti alla tradizione epica, assumendo la fisionomia propria dell'epillio, mentre le *silvas* delle *Soledades* accolgono al loro interno porzioni testuali appartenenti a generi distinti: l'epitalamio, l'epica, la narrazione di caccia o pesca.

Sul versante stilistico-formale condividono l'adesione all'estetica barocca: Claudiano la precorre, Góngora ne incarna la più alta e raffinata espressione. Sottopongono le componenti retorico-figurali della poesia e le sue strutture linguistiche a un processo di complicazione, che in entrambi si traduce nella loro puntuale enfattizzazione e densificazione. In Claudiano, l'ampia profusione di tropi e figure dello stile, che contempla ricche serie di metafore e immagini iperboliche, si accompagna alla frequentissima accumulazione di proposizioni interrogative, esclamative e negative e alla significativa presenza di elementi ingegnosi e punte d'arguzia, tipici dell'*acutum dicendi genus*⁴⁶¹. Similmente Góngora abbonda nell'uso di concetti e tropi, nella costruzione di un periodare complesso per i molteplici gradi di subordinazione, nell'impiego del cultismo, sintattico e lessicale.

È la dimensione iterativa di formule retorico-linguistiche, deputate a rispondere ad una sempre presente esigenza di *variatio* preziosistica, a informare lo stile dei due autori e conferire ad esso una propria e precisa identità, immediatamente e nettamente riconoscibile.

IV. 5 Loci similes

Lo spoglio dei commenti secenteschi ha restituito un'ingente quantità di *loci similes*, che i commentatori hanno avuto la cura di segnalare in maniera estremamente dettagliata. Se inizialmente questa intricata e fitta serie di rimandi

⁴⁶⁰Si vada alla prima sezione del primo capitolo *L'opera e la fortuna di Claudio Claudiano*, pp. 8-22.

⁴⁶¹«È soprattutto nel campo delle antitesi che Claudiano esercita la propria Musa in un modo del tutto inconsueto e personale»; Fo, *Studi*, cit., p. 167.

indicati si presentava poco docile ad un'operazione di riordino, l'inviduazione di criteri organizzatori ha consentito di dissolvere il caos primordiale e ordinare il materiale raccolto.

Prima di descrivere la fenomenologia di questi luoghi testuali, occorre compiere una precisazione necessaria alla coerenza del discorso, che si affronterà in questa sede. La presenza di Claudiano e le segnalazioni rinvenute attestano di norma la sua opera come modello o come uno dei modelli che il dettato poetico sottende. Questa presenza si affianca a quella di numerosi altri autori della tradizione classica e moderna. Ogni luogo della poesia gongorina è sintesi di una tradizione, che confluisce in essa con le sue molteplici stratificazioni e che in essa trova nuova linfa.

Dunque, è opportuno preordinare i *loci similes* in due grandi gruppi: quelli in cui Claudiano si configura come il modello più vicino tra i modelli presenti e quelli in cui Claudiano si contende con altri autori il ruolo di modello privilegiato. In quest'ultimo gruppo sarà possibile certamente individuare dei casi, che più fortemente assegnano a Claudiano un'esclusività altamente probabile. I due gruppi formati sono solo deputati, prima che si passino in rassegna i *loci similes*, a definire i due ruoli che Claudiano rivestirà, ma non struttureranno il discorso a seguire.

Claudiano è sovente affiancato da altri autori, perché da ultimo rappresentante della latinità aurea, stringe con la tradizione ereditata un rapporto profondo da cui attinge modelli, sul piano dei contenuti e su quello formale, adoperati secondo la tecnica compositiva dell'intarsio, cifra connotativa dello stile⁴⁶².

Claudiano ultimo approdo di una lunga tradizione, Claudiano come poeta prescelto: questi i suoi due volti che si avranno costantemente dinanzi, come si

⁴⁶²«La tipica tecnica di lavoro claudiana —è— fondata su due piani distinti, nell'ambito dei quali procede in maniera analoga ad intarsio: a un piano contenutistico, concettuale, in cui egli viene a comporre svariati elementi tradizionali, ricavati da autori greci e latini o echeggianti temi di manifesta origine retorica, si affianca un piano di ricerca stilistica, per il quale egli saccheggia sistematicamente la tradizione poetica latina, incastonando nei suoi versi clausole, nessi di parole, aggettivi propri dei suoi predecessori». Isabella Gualandri, *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Milano-Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1969, p. 44. Sempre la studiosa: «Si può dire a questo proposito che in lui sia caratteristico il gusto e il compiacimento di trascogliere, qua e là dagli autori più vari, nell'immenso materiale che la sua educazione di letterato gli mette a disposizione, frammenti che, vere e proprie tessere di un variopinto mosaico, vengano a comporre un quadro, non nuovo nelle linee generali del disegno, ma in cui, nei momenti più felici, i vecchi colori sembrano acquistare nuova luce e brillantezza, solo in virtù di nuovi accostamenti» alle pp. 7-8.

avrà presente la molteplice funzionalità di Claudiano modello. La poesia claudiana in Góngora, infatti, funziona sia come modello di genere, sia come patrimonio di immagini, figure, *iuncturae* da saccheggiare e rifunzionalizzare. Questa modalità comporta che Góngora non selezioni componimenti specifici, ma si rivolga all'intera produzione di Claudiano, che gli si offre in tutta la sua ricchezza.

IV. 5.1 Claudiano modello di genere

IV. 5. 1.1 Il panegirico

Un'interessante porzione di *loci similes* rinvenuti appartiene al panegirico che Góngora scrive nel 1617 per il duca di Lerma, *valido* del re Filippo III; anno in cui, l'aspirazione ai favori della corte, dimessi i suoi onerosi impegni da *racionero*, lo induce a trasferirsi nella capitale⁴⁶³.

Góngora ricerca una poesia di più alto valore, dal dichiarato intento celebrativo, in grado di glorificare la storia ed i suoi maggiori protagonisti, dunque, una poesia eroica che gli apra la strada a corte. Góngora aveva già sviluppato il motivo encomiastico, rintracciabile nelle dediche dei suoi maggiori componimenti, rispettivamente al conte di Niebla e al duca di Béjar, così come in una corposa serie di sonetti dai vari destinatari, ma è nel *Panegirico al duque de Lerma* che decide di riservarvi spazio maggiore e più complessa articolazione, legandolo a filo doppio con il motivo epico-eroico anch'esso già trattato, come, ad esempio, nella canzone per la presa di Larache.

Claudiano si offre, a questo proposito, come compiuto modello di genere. Quale componimento rigorosamente strutturato, caratterizzato dalla fusione di elementi provenienti dall'*epos* e della tradizione epidittica, il panegirico claudiano possiede infatti un valore archetipico⁴⁶⁴.

Illuminanti sulle motivazioni di questa scelta i contributi di Mercedes Blanco e Jesús Ponce Cárdenas, che, in una sorta di dittico, hanno dimostrato l'alta incisività del panegirico claudiano. Innanzitutto, la studiosa individua nella presenza del rapporto triangolare tra Filippo II, sovrano defunto, Filippo

⁴⁶³Per una ricostruzione della biografia di Góngora di capitale importanza i lavori M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, cit., e di R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

⁴⁶⁴Fo, *Studi*, cit., pp. 64-65.

III e il duca di Lerma un chiaro riflesso dell'analoga triangolazione tra Teodosio, padre dell'imperatore Onorio, Onorio stesso e Stilicone, valido generale al suo fianco ed effettivo detentore del potere, protagonisti dei panegirici di Claudiano. A suo avviso, inoltre, la fama di cui Teodosio godeva in Spagna favorì l'avvicinamento di Góngora al poeta alessandrino, che aveva cantato le origini iberiche del sovrano e tessuto lodi alla Spagna.

Convitamente sostiene che Claudiano fornisca a Góngora una perfetta soluzione per informare il suo poema eroico, perché nei suoi panegirici:

se habian conciliado la historia con el poema, y la grandeza con lo nuevo, lo vivo y lo actual⁴⁶⁵.

Dal punto di vista della composizione, il panegirico gongorino si struttura secondo i nuclei topici del genere, teorizzati da Menandro e rispettati in buona sostanza da Claudiano⁴⁶⁶, ai quali però viene assegnato un ordine nuovo. L'apertura è affidata ad un breve proemio costituito dalle prime due ottave (l'inserzione del proemio in apertura al discorso encomiastico è innovazione claudiana), segue la descrizione della patria, del nobile lignaggio e della nascita. Narrata l'infanzia e l'educazione, viene anticipato il ritratto della consorte e della futura discendenza, secondo la norma in chiusura, rispetto all'esposizione delle imprese del duca, che vanno a siglare il poema. Lo studioso Jesús Ponce Cárdenas ha sottolineato la vicinanza del proemio gongorino alla *praefatio* del *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* per la comune presenza dell'elemento epico, l'ispirazione della musa Euterpe (Claudiano invocava Talia, musa per Góngora nel *Polifemo*) e per la larga risonanza che attende l'elogio, a cui, in entrambi i brani poetici, vengono

⁴⁶⁵Blanco, *El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico*, cit., p. 32.

⁴⁶⁶Si riporta nuovamente lo schema claudiano già descritto nel primo capitolo: a) προοίμιον: prologo; b) γένος: trattazione encomiastica o vituperativa sulla stirpe e sulla patria; c) γένεσις: racconto della nascita e dei presagi divini ad essa legati; d) ἀνατροφή: narrazione dell'infanzia, dell'educazione e di eventi premonitori di un felice o nefasto prossimo futuro; e) ἐπιτηδεύματα: narrazione dell'agire, delle abitudini e delle occupazioni quali aspetti rivelatori del carattere; f) πράξεις: narrazione di imprese belliche e di pace o di vizi o virtù; g) σύγκρισις: assimilazione a personaggi storici o mitologici celebri; h) ἐπίλογος: conclusione. Risultano assenti la descrizione della sposa e della futura discendenza, punti chiave dell'articolazione di Menandro.

assegnate coordinate geografiche che orientino il lettore e diano concretezza agli ampi spazi, che la parola poetica si appresta a raggiungere⁴⁶⁷.

Nello sviluppo di ciascuno dei κεφάλαια, attraverso iperboli (è più moderato l'uso da parte di Góngora, in Claudiano risulta costante) e la presenza di personaggi mitologici e personificazioni, Góngora conferisce grandezza alla narrazione e ai suoi personaggi. Il suo obiettivo è:

Multiplicar el tamaño de sus heroes poniéndolos al mismo nivel de las cosas grandes, por su abstracción, su masa, su permanencia, su poderio o su universalidad⁴⁶⁸.

Il panegirico a differenza del *Polifemo* e delle *Soledades* non fu oggetto di particolare attenzione da parte dei commentatori e lettori del tempo. La sua struttura di genere, ben riconoscibile, risulta esente da dibattiti critici. Pellicer, Vázquez Siruela e Salcedo Corenel lo annotano e, eccetto Pellicer, appuntano la presenza del panegirico scritto per il quarto consolato di Onorio in relazione all'ottava, che descrive l'abilità del giovane duca di Lerma nel cavalcare (vv. 59-62)⁴⁶⁹:

ya en centellas de sangre con la espuela
solicitaba al trueno generoso,
al caballo veloz, que envuelto vuela
en polvo ardiente, en fuego polveroso⁴⁷⁰.

ritagliata dalla scena magniloquente, che vede protagonista il giovane imperatore Onorio nel *Panegyricus de quarto consolatū Honorii*, ritratto nei suoi esercizi militari (vv. 539-48)⁴⁷¹:

Cum uectaris equo simulacraque Martia ludis,
quis molles sinuare fugas, quis tendere contum
acrior aut subitos melior flexisse recursus?
Non te Massagetae, non gens exercita campo

⁴⁶⁷Ponce Cárdenas, «*Taceat superata vetustas*»: *poesía y oratoria clásicas*, cit., pp. 58-63.

⁴⁶⁸Blanco, *El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico*, cit., p. 37.

⁴⁶⁹Martín Vázquez Siruela, *Notas*, ms. 3893 della Biblioteca Nazionale di Madrid, nota n° 112, f. 65 r.; Salcedo Coronel, *Obras comentadas, Segunda Parte del Tomo Segundo*, cit., f. 300.

⁴⁷⁰Góngora, *Obras completas*, cit., p. 480.

⁴⁷¹Il luogo è, inoltre, segnalato da Gates, *Góngora's indebtedness to Claudian*, cit., pp. 27-28.

Thessala, non ipsi poterunt aequare bimembres;
uix comites alae, uix te suspensa sequuntur
agmina feruentesque tument post terga dracones.
Vtque tuis primum sonipes calcaribus arsit,
ignescunt patulae nares, non sentit harenas
ungula discussaeque iubae sparguntur in armos⁴⁷².

La vigorosa sollecitazione dello sperone “accende” il cavallo, le cui narici all’istante gettano fuoco. Tale dettaglio visivo viene omesso nel brano gongorino, o meglio sotteso, nel momento in cui il fuoco viene direttamente presentato in simbiosi con la polvere del suolo, che gli zoccoli del cavallo hanno sollevato e che si è già amalgamata con le fiamme, tanto da divenire ardente e trasferire a quest’ultime la sua opacità.

Diversamente, non è possibile associare, se non con buona probabilità, il catasterismo dell’imperatore Teodosio, presente nel *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, all’ascesa al firmamento di Filippo II, a cui Góngora dedica i vv. 229-48 del panegirico. Potrebbe essere, infatti, intervenuto il ricordo dei versi ovidiani che consacrano, nelle *Metamorfosi*, Giulio Cesare, nuovo astro della volta celeste⁴⁷³.

Delle presenze mitologiche, che si prestano alla σύγκρισις, possono essere ricondotte alla canonizzazione del panegirico quella di Achille e del suo precettore Chirone, mentre più prossime al modello claudiano le figure di Atlante ed Ercole, simboli della trasmissione del potere. Lo stesso vale per l’assimilazione della duchessa di Lerma, madre feconda, alla dea Latona, che diede alla luce, in un parto gemellare, Apollo e Diana, ovvero il sole e la luna nell’isola di Delo, da allora destinata all’erranza (vv. 111-16):

deidad que en la isla no que errante baña
incierto mar luz gemina dio al mundo,
sino Apolos lucente dos a España
y tres Dianas de valor fecundo⁴⁷⁴.

Nel *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus*, analogamente Claudiano procede nel designare la madre di Olibrio e Probino, i due giovani fratelli che ricoprirono l’incarico consolare nello stesso anno (vv. 182-85):

⁴⁷²Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 42.

⁴⁷³Ovidio, *Metamorfosi*, XV, vv. 843-51.

⁴⁷⁴Góngora, *Obras completas*, cit., p. 482.

[...] qualis purpureas praebebat candida uestes
numinibus Latona suis, cum sacra redirent
ad loca nutricis iam non errantia Deli [...]»⁴⁷⁵.

dove «loca [...] no errantia Deli» confluisce nell'«isla no que errante» del verso gongorino⁴⁷⁶.

Insieme alle presenze mitologiche, le numerosissime personificazioni concorrono alla forte allegorizzazione del poema che può, con pertinenza, essere letta come eredità del panegirico tardoantico e, quindi, eminentemente claudiano⁴⁷⁷.

Tra i panegirici di Claudiano e quello di Góngora occorre però tenere ben presente la sostanziale differenza di tono, sempre patetico nel primo, sostanzialmente piano nel secondo, poco incline a notazioni eccessive, piuttosto velatamente ironiche. Nel suo studio la Blanco però rintraccia nuovamente una reminiscenza del *Panegyricus de tertio consulatu Honorii* in un frammento volto a suscitare un insolito sentimento dell'orrore. Se ne ricostruisca l'analisi sottile⁴⁷⁸. Si tratta dei vv. 141-56 nei quali l'infante Filippo III, assimilato all'Espero «el rosado/ propicio albor del Hespero luciente [...] pupureaba al Sandoval que hoy dora»⁴⁷⁹ con i suoi raggi illumina il duca in segno d'elezione. Qui (vv. 141-44) si evoca il trionfo di Teodosio, identificato con il sole, che, tornato vincitore dalla battaglia del Frigio, celebra la vittoria mostrando l'erede, stella nascente, alla folla di sudditi (vv. 126-32):

Quanti tum iuuenes, quantae spreuere pudorem
spectandi studio matres, puerisque seueri
certauere senes, cum tu genitoris amico
exceptus gremio mediam ueherere per urbem,
uelaretque pios communis laurea currus!
Quis non Luciferum *roseo cum Sole* uideri

⁴⁷⁵Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. I, cit., p. 17.

⁴⁷⁶Blanco, *El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico*, cit., pp. 33-34.

⁴⁷⁷«Como personajes absolutamente integrados en el poema el escritor bosqueja nada menos que quince figuras alegóricas (de naturaleza político-moral en su mayoría): Adulación, Ambición, Cerimonia, Copia, Desengaño, Edad, Esperanza, Fama (mediante perífrasis alusiva), Historia, Invidia, Interés, Invidia, Justicia, Noche, y Tiempo», Ponce Cárdenas, «*Taceat superata vetustas*», cit., p. 84.

⁴⁷⁸Blanco, *El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico*, cit., pp. 44-45.

⁴⁷⁹Góngora, *Obras completas*, cit., p. 483.

credidit aut iunctum Bromio radiare Tonantem?⁴⁸⁰.

La nota cromatica avalla la ripresa. L'elezione del *valido* genera l'invidia dei suoi rivali, sentimento che non si nutre del veleno dei serpenti, suo alimento, ma delle ambizioni frustrate della schiera di Icari destinati a rovinare. Da essi è chiamato a difendersi il valente duca, qui investito di un compito arduo e protagonista di una sequenza particolarmente pregnante in chiave epico-eroica.

IV. 5.1.2 L'epitalamio

La produzione poetica di Claudiano si distinse, oltre che per la composizione di panegirici innovativi, per la presenza di due epitalami: uno per le nozze dell'imperatore Onorio e la sua sposa Maria, figlia del generale Stilicone, l'altro per le nozze di Palladio, noto tribuno, e Celerina. Corredò il primo di quattro brevi componimenti, i *Fescennina*, che, chiudendosi con la descrizione della prima notte nuziale, coronarono la celebrazione dell'evento. L'epitalamio claudiano si riallaccia a quello staziano (Stazio ne scrive uno per le nozze di Arrunzio Stella e Violentinilla) e continua a sviluppare la commistione con il genere encomiastico prodotta da questo. Il genere possiede origini ben più lontane, si pensi ai carmi catulliani, ma il passaggio dalla natura encomiastica alla dimensione epica è avviato da Stazio e compiutamente realizzato da Claudiano.

Góngora subisce il fascino dell'epitalamio staziano e claudiano, ma non dell'innovazione da loro attuata. Spoglia, infatti, l'epitalmio della veste encomiastica e guarda ai *topoi* in cui si articola il genere per forgiare i suoi frammenti epitalamici, perché di frammenti si tratta. Il poeta non scrive compiuti epitalami, ma descrive, con minuzia e in osservanza al canone, brani che possono definirsi ad esso appartenenti. Queste sezioni epitalamiche raggruppano al loro interno una nutrita serie di *loci similes* che, quasi integralmente, furono registrati da tutti i commentatori dell'opera di Góngora.

Dove è possibile rintracciare dei frammenti epitalamici nella poesia di Góngora? Partendo dal massimo grado d'estensione va indicata la *Soledad primera*, che narra delle nozze tra due giovani, a cui assiste e prende parte il pellegrino. Un più concentrato brano epitalamico può essere individuato

⁴⁸⁰Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. I, cit., p. 42.

nell'unione di Acis e Galatea nel *Polifemo* e nelle strofe della canzone *¡Qué de envidiosos montes levantados!*, dove trova spazio il καθευναστικός λόγος, il discorso del letto nuziale. Sia che possieda un'ampiezza maggiore o si condensi in più brevi segmenti testuali, il brano epitalamico si mostra rispettoso della precettistica che lo riguarda. Nella prima *Soledad* il pellegrino si accoda alla schiera di montanari e montanare che, insieme agli sposi, sono in cammino per raggiungere il luogo dove si celebreranno le nozze. Ad essi si accompagnano cori e attenta è la descrizione, secondo la topica del genere, dei due giovani, dell'adornamento della casa e del talamo nuziale. Immancabilmente presenti le divinità che propiziano l'unione matrimoniale, Imeneo, Cupido, gli amorini. Nella *fábula* il momento del congiungimento tra la ninfa e il cacciatore (ottave XL-XLII) si apre esclusivamente a dettagli dell'ornamento del talamo campestre. La *descriptio viri e puellae* è parte del gioco della seduzione che coinvolge i due preliminarmente. Nella canzone, invece, sono propriamente immortalati i momenti che seguono l'avvenuto amplesso della «copia gentil», di cui «el noble pensamiento» offre un ritratto a rapide pennellate.

I *topoi* delineati inglobano al loro interno dei «paradigmi», ossia delle *iuncturae* lessico-semantiche che ne rappresentano la marca distintiva⁴⁸¹ e che

⁴⁸¹ «Cabe mostrar que el poema se genera a sí mismo, de manera que cada uno de sus peculiares hábitos sintácticos, figuras y hasta sintagmas funciona como *nudo* en una trama o red que conecta a ootros muchos y no cobra su pleno sentido más que por el emplazamiento que ocupa en esa red. Lo que de novedoso tienen ciertas expresiones densas, codificadas de modo insólito, se compensa por la declinación de esas expresiones *en multiples variantes*. De algún modo el mensaje contiene sus propias reglas de decodificación y estas vienen dadas por la repetición de ciertas asociaciones léxico-semánticas que propongo llamar *paradigmas* [...]. Cuando surge por primera vez la agrupación semántica de términos suele proceder del estímulo de textos anteriores y ofrecer la brillante síntesis de una tradición. Sabemos por ejemplo que los primeros versos de la *Soledad Primera* tienen sus raíces en una antigua y copiosa tradición poética, la de la llamada cronografía primaveril. Lo mismo sucede en otros paradigmas. Parten generalmente de un cultismo semántico, de una alusión mitológica o del calco de algún verso o locución clásicos. Estos paradigmas no solo produce la impresión que Góngora inventa una lengua, sino que a partir de ellos se forman estratos profundos de significado. La nueva lengua es otra cara de la agudeza compuesta», M. Blanco, *El toro nupcial de la Soledad Primera. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las Soledades*, in *Congreso Internacional Andalucía barroca. Literatura, Música, Fiesta*, a cura di Alfredo José Morales Martínez, vol. III, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, pp. 41-52, cit. alle pp. 42 e 43-44. Le riflessioni raccolte in quest'articolo sono confluite nei capitoli settimo *El paradigma como elemento de la sintaxis poética* e ottavo *El toro nupcial de la Soledad primera. Paradigmas y creación simbólica* del recentissimo volume *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, rispettivamente pp. 295- 313 e pp. 315-40.

sarà possibile, in buona parte, ricondurre alla poesia epitalamica e claudiana. Prima di passare alla loro analisi, una, probabilmente superflua, precisazione. Che Claudiano qui funzioni come modello del genere epitalamico, seppure parzialmente, non significa che le allusioni imitative alla sua poesia risultino vincolate agli epitalami. È sempre l'intera poesia claudiana a presentarsi, in tutta la sua ricchezza, alla memoria poetica di Góngora.

Si cominci dalle *Soledades*, che con la loro maggiore articolazione potranno agevolare l'esposizione. Il nobile pellegrino ha già fatto la conoscenza dei due *novios* (vv. 722-31):

Al galan novio el montañés presenta
su forastero, luego al venerable
padre de la que en si bella se esconde
con ceño dulce, y, con silencio afable,
beldad parlera, gracia muda ostenta,
cual rizado verde botón, donde
abrevia su hermosura virgen rosa
las cisuras cairela
un color, que la púrpura que cela
por brujula concede vergonzosa⁴⁸².

quando vengono intonati i cori. Il v. 727 inaugura, in un frammento anticipatore dell'elogio *puellae*, eseguito per l'appunto dal coro, la serie delle allusioni alla poesia claudiana mediante la comparazione della pudica bellezza della fanciulla con la ritrosia della rosa, che si trattiene dallo sbocciare, segnalata da Pedro Díaz de Rivas in relazione ai vv. 249-50 dell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*: «[...] latet altera nodo/ nec teneris audet foliis admittere soles»⁴⁸³. Il commentatore cordovese ricostruisce la tradizione della *comparatio* a cui ricorsero Pontano, Ariosto e Tasso, che nella *Gerusalemme*: «Deh mira - egli cantò- spuntar la rosa/ dal verde suo modesta e verginella,/ che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,/ quanto si mostra men, tanto è più bella»⁴⁸⁴, da cui è tratta la nota cromatica⁴⁸⁵.

⁴⁸²Góngora, *Soledades*, cit., pp. 343-45.

⁴⁸³Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 75.

⁴⁸⁴Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 14, vv. 1-4.

⁴⁸⁵Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, cit., f. 184 v.

L'armonico succedersi dei cori ha inizio al v. 767 all'invocazione «Ven, Himeneo, ven», desunta dall'epitalamio catulliano per Teti e Peleo. È nel secondo coro che Góngora torna (vv. 779-91) al «honesto rosicler» della:

virgen tan bella, que hacer podría
torrida la Noruega con dos soles,
y blanca Etiópia con dos manos.
Claveles de Abril, rubies tempranos,
cuantos engasta el oro del cabello,
cuantas (del uno ya y del otro cuello,
cadenas) la concordia engaza rosas,
de sus mejillas siempre vergonzosas
purpúreo son trofeo⁴⁸⁶.

Insiste sulla resa coloristica del diffondersi del pudore sulle guance della sposa imitando, secondo l'anonimo autore della *Defensa e Ilustración de la Soledad primera* e di Manuel Serrano de Paz, nuovamente l'epitalamio claudiano (vv. 268-69): «[...] Miscet quam iusta pudorem/ temperies, nimio nec sanguine candor abundat!»⁴⁸⁷. Si è ancora dinanzi ad un *topos* della *descriptio puellae* che l'anonimo autore della *Defensa* ricostruisce con puntualità. Tra Virgilio, Tibullo ed Ovidio⁴⁸⁸, difficile dirimere la contesa tra Tibullo e Claudiano per la speculare presenza del sentimento del pudore, delle guance colorate dal vivo rossore da questo provocato e dal contrasto cromatico con il candore, che nel testo gongorino viene trasferito alle mani della fanciulla.

La mescolanza del bianco e del rosso aveva già dominato una delle più evocative ottave del *Polifemo*, la XIV, dove il rossore delle guance di Galatea, rose purpuree, si fonde con il suo incarnato niveo, metaforizzato dal candore dei gigli, tanto da rendere arduo discernere se si sia in presenza di «púrpura nevada o nieve roja»⁴⁸⁹. Il dettaglio descrittivo, che richiama la tradizione classica e, tra i suoi autori, anche Claudiano (*Panegyricus de quarto consolatu Honorii*, v.

⁴⁸⁶Góngora, *Soledades*, cit., pp. 355-57.

⁴⁸⁷Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 76.

⁴⁸⁸Virgilio, *Georgiche*, I, v. 430, *Eneide*, XII, vv. 64-69; Tibullo, *Elegie*, I, 4, v. 14; III, 4, vv. 29-34; Ovidio, *Amores*, II, v. 37; *Defensa*, cit., pp. 330-34.

⁴⁸⁹«La armonia cromática del rojo e del blanco, así como su plasmación metafórica en rosas y lilios tiene un abolego milenario y se rastrea en toda suerte de autores grecolatinos (Anacreonte, Propertio, Tibulo, Virgilio, Ovidio, Claudiano, Nono de Pannopolis), italianos (Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Policiano) y españoles (Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cetina, Herrera)». Si aggiungano i poeti della scuola antequerano-granadina; Ponce Cárdenas nella sua edizione del *Polifemo*, cit., p. 224. Si rimanda, inoltre, alla nota n° 402.

606: «Talis Erythraeis intextus nebrida gemmis»⁴⁹⁰ è la fronte chiarissima di Galatea con cui si pone vanamente in competizione la perla eritrea⁴⁹¹.

Sul costume della sposa di adornarsi il capo con fiori riflette ancora Serrano de Paz⁴⁹², che in relazione al v. 789 «[...] la concordia engaza rosas» evidenzia come questo compito fosse ugualmente assegnato alla Concordia nell'epitalamio claudiano (vv. 202-03): «[...] tu geminas, Concordia, necte coronas»⁴⁹³, mentre Pellicer nelle sue *Lecciones* si limita a riportare i versi del poeta alessandrino, senza null'altro aggiungere⁴⁹⁴. Claudiano qui gioca con l'epitalamio di Stazio, dove la Concordia compare tra le divinità che propiziano le nozze, illuminandole con la luce benaugurante della sua fiaccola: «[...] et insigni geminat Concordia taeda»⁴⁹⁵, ma è del tutto assente il riferimento all'azione di intrecciare fiori in corone, che Góngora, a differenza di Claudiano, specifica sono rose. È l'*ordo verborum* a richiamare l'attenzione su «geminat Concordia» e «geminas Concordia», che affiancati rilevano l'intento di Claudiano di misurarsi con il vicino modello staziano. Stazio viene citato anche da Serrano de Paz, poco dopo la sua segnalazione puntuale, per quanto concerne l'invocazione della concordia, *topos* del genere epitalamico.

Si consenta una lieve anticipazione riguardante il secondo coro intonato dalle giovani donne. Risulta utile effettuarla ora per rafforzare il ruolo rivestito da Claudiano nella descrizione della sposa, sul piano estetico (si è visto in precedenza), come della sua intima essenza femminile. Infatti, al v. 834 «apenas hija hoy, madre mañana» le parole che Góngora sceglie per definire la giovane sposa, nell'offrirsi al dio Imeneo. Avverte l'anomino autore della *Defensa e Ilustración de la Soledad primera* si tratta di un calco dall'*Epithalamium dictum Palladio et Celerinae*: «sic uxor, sic mater erit»⁴⁹⁶.

La *descriptio viri* è invece affidata al primo coro (vv. 767-72):

Ven Hymeneo, ven donde te espera,
con ojos y sin alas, un Cupido
cuyo cabello intonso dulcemente
niega el vello que el vulto ha colorido:

⁴⁹⁰Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 46.

⁴⁹¹Micó, *El Polifemo*, cit., pp. 30-31.

⁴⁹²Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., ff. 536 r.-537 v.

⁴⁹³Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 72.

⁴⁹⁴Pellicer, *Lecciones solemnes*, cit., f. 499.

⁴⁹⁵Stazio, *Silvae*, I, 1, v. 64.

⁴⁹⁶Claudiano, *Carmina*, cit., p. 364.

el vello, flores de su primavera,
y rayos el cabello de su frente⁴⁹⁷.

L'attenzione è tutta concentrata sul volto, incorniciato da lunghi capelli che nascondono una morbida peluria. I commentatori secenteschi sono concordi nello scorgere dietro la figura del «galan novio» proprio il ritratto del dio Imeneo, che Claudiano dipinge nell'*Epitalamio per le nozze di Palladio e Celerina* (vv. 42-43): «[...] dubiam lanuginis umbram/ caesaries intonsa tegit [...]»⁴⁹⁸. Poco più avanti Góngora assimila la suddetta peluria, tipica dell'età adolescenziale, a dei fiori che sbocciano in Primavera, metafora della giovane età. Pedro Díaz de Rivas assicura che «común cosa es llamar flores al boço de los moços. Porque el boço es como flores en la Primavera que significa la moçedad»⁴⁹⁹. Góngora aveva già disegnato fiori su di un viso maschile, quello di Aci dormiente, nel *Polifemo* (v. 279): «Flores su bozo es»⁵⁰⁰. La sua memoria non poteva non andare alle parole del re arcade Evandro, quando rivolgendosi ad Enea (*Eneide*, VIII, v. 160): «Tum mihi prima genas vestibat flore iuventas», alla *Tebaide* staziana dove (VI, vv. 585-87): «iam tenuem pingues florem induxere palestrae,/ detersepitque genis nec se lanugo fatetur/ intonsae sub nube comae» e infine ad un giovanissimo Onorio, le cui guance «[...] lanugine nondum/ uernabant uultus [...]» (*Panegyricus de quarto consolatu Honorii*, vv. 199-200)⁵⁰¹.

Ma già prima per l'ingresso di Aci in scena, Góngora aveva fatto appello alla lunga tradizione del *viri pulverulenti*, nel presentarlo con i capelli ricoperti dalla polvere della caccia e madido di sudore. Jesús Ponce Cárdenas l'ha ricostruita nel dettaglio analizzando frammenti poetici tratti da Orazio, Ovidio, Silio Italico, Stazio, Claudiano⁵⁰².

Se Claudiano, dunque, figura nelle *descriptio viri* come *auctor inter auctores*, nel rovesciamento del canone, nella sua configurazione mostruosa sembra rivestire un maggiore rilievo. Si sta alludendo all'altro protagonista della *fábula* gongorina, al ciclope Polifemo. L'attenzione è sempre concentrata sul volto, gli elementi che compongono il ritratto sempre costituiti dai capelli e

⁴⁹⁷Góngora, *Soledades*, cit., pp. 351-53.

⁴⁹⁸Claudiano, *Carmina*, cit., p. 361.

⁴⁹⁹Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, cit., f. 156 r.

⁵⁰⁰Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 166.

⁵⁰¹Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 19.

⁵⁰²Ponce Cárdenas, *Cinco ensayos polifémicos*, cit., pp. 121-46.

dalla barba, che si distribuiscono simmetricamente nell'ottava gongorina (vv. 57-64):

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas del Leteo
al viento que lo peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseo;
un torrente en su barba impetuoso,
que, adusto hijo de este Pireneo,
su pecho inunda o tarde, o mal o en vano
surcada aun de los dedos de su mano⁵⁰³.

I capelli perdono la loro lucentezza, non più lanciati nella competizione con il sole («del casi tramontado sol aspira/ a los confusos rayos su cabello»), o propriamente raggi che illuminano la fronte («y rayos el cabello de su frente»), bensì emuli delle acque oscure e torbide del Lete. Neri, sono scompigliati dal vento impetuoso, come impetuoso è il torrente della sua barba, che ne inonda il petto. Pedro Díaz de Rivas cita, a proposito della menzione del Leteo, Claudiano che lo aveva collocato nel regno infernale nel I libro de *DRP*. Ma più propriamente andrebbe chiamato in causa, con la dovuta prudenza, in relazione alla descrizione della barba increspata. È quanto osservato dal gongorista Ponce Cárdenas:

La presencia textual del río del Olvido podría apuntar sutilmente hacia otro modelo latino no identificado por los comentaristas antiguos y moderno: Claudiano (*De Raptu Proserpinae*, II, vv. 314-316). En el epilio clasico puede leerse la siguiente descripción de la barba de una gigantesca deidad fluvial del Infierno (el inmenso Flegetonte): «Dominis intransibilibus ingens assurgit Phlegeton: flagrantibus, hispida rivis/ barba madet totoque fluunt incendia vultu». [...]. La recepción de este pasaje clásico durante la primera década del siglo XVII puede atestiguarse gracias a la imitación de Marino (*Proserpina*, vv. 1093-1097): «Gli assorge insu l'entrata/ il vasto Flegetonte,/ a cui da tutti il volto/ piovonno incendi e dela barba scorre/ di cocenti ruscelli orrida brina» [...]. La conjunción de elementos acuáticos («inunda», «surcada») e igneos («adusto», «Pirineo») en la descripción de la barba queda engarzada mediante un término axial («torrente»), pues gracia a cierta ambivalencia semántica dicha voz puede designar el arroyo en sentido directo, al tiempo, que podría apuntar etimológicamente al participio del presente latino *torrens* (que abrasa). La crítica ha considerado tal fusión de contrarios como uno de los mayores logros de la descripción de ese atributo de Polifemo, un detalle que no se remontaría a Virgilio, Ovidio, Camoens o Aldana. A la

⁵⁰³Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 157.

luz de los testimonios del *De Raptu Proserpinae* y del *idillio Proserpina*, acaso sea lícito sospechar que Góngora pudo inspirarse lejanamente en un breve pasaje del epilío de Claudiano, donde ya se aprecia una configuración muy similar aplicada al rostro y a la barba de una gigantesca deidad infernal, una técnica descriptiva que desde el punto de vista elocutivo resulta asimilable al procedimiento del oxímoron⁵⁰⁴.

Si concluda il discorso con l'ipotesi della possibile mediazione della traduzione del *De Raptu* di Francisco de Faría, suggerita in chiusura del precedente capitolo.

Si ritorni ora ai cori propiziatori che invocavano la presenza di Imeneo. Insieme a questi viene auspicato l'avvento degli amorini, divinità minori dell'amore, generati dalle Ninfe; aiutanti, si potrebbe dire, di Venere e Cupido. Piovano dalle loro farette rose e zagare, pronte a stendersi sul talamo destinato ad accogliere l'unione degli amanti (vv. 793-98):

Ven, Himeneo, y plumas no vulgares
al aire los hijuelos den alados
de las que el bosque bellas Ninfas cela:
de sus carjajes, argentados,
flechen mosquetas, nieven azahares; [...]
mudos coronan otros por su turno
el dulce lecho conjugal, en cuanto
lasciva abeja al virginal acanto
nectar le chupa hibleo⁵⁰⁵.

La presenza degli amorini riconduce direttamente alla più squisita poesia epitalamica e, nello specifico, agli epitalami tardoantichi. Nessuno dei commentatori delle *Soledades* tralascia di segnalare i suoi maggiori esponenti, Stazio e Claudiano. Quest'ultimo nel componimento per le nozze di Onorio e Maria dipinge una scena (vv. 69-77), che vede protagonisti gli amorini insieme a Cupido (già definiti da Stazio suoi «pharetrati fratres»⁵⁰⁶):

Labuntur gemini fontes; hic dulcis, amarus
alter, et infusus corrumpunt mella uenenis,
unde Cupidineas armari fama sagittas.
Mille pharetrati ludunt in margine fratres,

⁵⁰⁴Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 208.

⁵⁰⁵Góngora, *Soledades*, cit., pp. 359-61.

⁵⁰⁶Stazio, *Silvae*, I, 1, v. 64.

ore pares, similes habitu, gens mollis Amorum.
Hos Nymphae pariunt, illum Venus aurea solum
edidit. Ille deos, caelumque et sidera cornu
temperat, et summos dignatur figere reges;
hi plebem feriunt [...] ⁵⁰⁷.

Più avanti, Venere ordina al suo esercito alato di preparare la dimora degli sposi (vv. 204-16):

Vos pennata cohors, quocumque uocauerit usus,
diuisa properate manu neu marceat ulla
signities: alii funalibus ordine ductis
plurima uenturae suspendite lumina nocti;
hi nostra nitidos postes obducere myrto
contendat; pars nectareis aspergite tecta
fontibus et flamma lucos adolete Sabeos;
pars infecta croco uelamina lutea Serum
pandite Sidoniasque solo prosternite uestes.
Ast alii thalamum docto componite textu
stamine gemmato, picturatisque columnis
aedificetur apex, qualem non Lydia diues
erexit Pelopi nec quem stuxere Lyaeo
Indorum spoliis et opaco palmitum Bacchae ⁵⁰⁸.

L'atto di spargere fiori viene, invece, descritto nell'epitalamio per Palladio e Celerina (vv. 116-19):

ut thalami tetigere flores, cum tum uere rubentes
desuper inuertunt calathos largosque rosarum
imbres et violas plenis sparsere pharetris,
collectas Veneris prato [...] ⁵⁰⁹.

Gli amorini, rallegrati dall'annuncio delle nozze, alacramente provvedono ad adornare con fiori purpurei e viole le porte del talamo. Si tratta dei momenti che precedono il congiungimento carnale, anch'esso topicamente destinato ad essere ricoperto di fiori, come conferma Stazio:

⁵⁰⁷Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 64.

⁵⁰⁸Ivi, pp. 72-73.

⁵⁰⁹Claudiano, *Carmina*, cit., p. 364.

nec blandus Amor nec Gratia cessat
amplexum niveos optatae coniugis artus
floribus innumeris et olenti spargere nimbo.
tu modo fronte rosas, violis modo lilia mixta
excipis et dominae niveis a vultibus obstas⁵¹⁰.

Ed è proprio questo momento che Góngora aveva inondato di «negras violas y blancos anhelies» nel *Polifemo* e che Pedro Díaz de Rivas, Pellicer e Salcedo Coronel legano, non del tutto propriamente, al frammento *Epithalamium dictum Palladio et Celerinae*, prima citato. Esso infatti può essere, con piena pertinenza, associato al coro della *Soledad* primera che, come questo, per l'appunto, fa agire gli amorini e li vede impegnati nel rito propiziatorio dell'adornamento del talamo.

Claudiano aveva dedicato assoluta attenzione all'unione degli sposi Onorio e Maria nel *Fescennino IV*, che sigla la serie di componimenti, dalla forte connotazione erotica, a corredo dell'epitalamio. Góngora sintetizza metaforicamente il congiungimento nell'atto di espugnare, da parte della lasciva ape, l'acanto virginale; mentre si era già soffermato sul momento immediatamente successivo all'amplesso, sull'abbandonarsi degli amanti, nella canzone *¡Qué de envidiosos montes levantados!*⁵¹¹, che con il fescennino condivide l'assimilazione dell'incontro amoroso a uno scontro bellico. Lo sfuggirsi e il resistersi preliminare prepara al piacere e conduce alla battaglia, di cui teatro è il talamo nuziale e il cui vincitore è già decretato.

L'epitalamio della prima *Soledad* si chiude con un augurio di felicità (vv. 893-96): «Vivid felices –dijo–/ largo curso de edad nunca prolijo;/ y si prolijo, en nudos amorosos/ siempre vivid esposos». Un augurio semplice, che fu al centro di divergenti opinioni tra Jáuregui e l'Abad de Rute. Il primo apostrofò con ironia la formula gongorina, mentre il secondo la difese citandone gli illustri precedenti: l'*Epithalamius Iunie et Mallii* catulliano («At boni/ coniuges, bene vivite, et/ munere assiduo valentem/ exercete iuventam») e gli epitalami per Onorio e Maria e Palladio e Celerina di Claudiano. Del primo cita i vv. 116-22 e allude ai vv. 123-35, mentre del secondo i vv. 130-32, che contengono l'auspicio: «uiuite concordēs, et nostrum discite munus./ oscula mille sonent;

⁵¹⁰Stazio, *Silvae*, I, 2, vv. 19-23

⁵¹¹Luis de Góngora y Argote, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, a cura di J. M. Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 87-91.

liuescant braccia nexu;/ labra ligent animas. [...]»⁵¹². L'intento dell'Abad de Rute era dimostrare che Góngora «imitó y aun se adelantó en venustidad a Catulo [...] y a Claudiano»⁵¹³. Al di là della valutazione che lo studioso Jammes offre circa questo luogo testuale, il suo ritenere l'allusione alla tradizione epitalamica deputata esclusivamente, e ironicamente, a marcare la differenza tra il contesto lirico di provenienza e quello d'arrivo e, quindi, la precisa volontà di Góngora di richiamare alla memoria dei suoi lettori colti quella tradizione e al contempo prenderne le distanze, è possibile elaborare una considerazione inerente al meccanismo di ripresa verbale, che qui sembra scegliere Claudiano, sia perché entrambi gli autori optano per la soluzione dell'imperativo e del predicativo del soggetto, sia perché gli auguri, che seguono, invitano a conservare saldo il patto d'amore, stretto nelle braccia degli amanti per Claudiano e in «nudos amorosos» per Góngora.

IV.5.2 *Alcuni temi ricorrenti*

La diffusa presenza di Claudiano nell'opera di Góngora va ben oltre il suo possibile funzionamento come modello di genere, integrale o parziale. Al di là dei confini che la categoria di genere aiuta a tracciare, come si è visto nel caso del panegirico o dell'epitalmio, è possibile individuare la presenza di temi che ricorrono nella produzione poetica di Góngora e che richiamano alla memoria del poeta, ogni volta che si presentano, l'opera di Claudiano. I temi risultano essere i seguenti: la caccia, la discesa ai campi, l'ideale della vita beata, il volo della fenice.

IV.5.2.1 «*Treguas al ejercicio sean robusto*»

Il primo dei temi è costituito dalla caccia. Il ricorso ad esso presenta delle precise caratteristiche, che concorrono a caricarlo di una valenza di particolare rilievo. In primo luogo esso veicola l'elemento epico che, in secondo, si lega sovente a quello encomiastico, occupando un luogo privilegiato dei poemi

⁵¹²Claudiano, *Carmina*, cit., p. 364.

⁵¹³Abad de Rute, *Examen del Antídoto*, contenuto in Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote*, cit., pp. 450-51.

gongorini: la dedica al destinatario. La collocazione, diretta conseguenza della presenza dell'elemento encomiastico, assegna al tema una posizione di soglia, che lo investe di una connotazione programmatica.

Il tema compare diversamente declinato nel *Polifemo* e nelle *Soledades*. Nella *fábula*, occupa le prime tre ottave, mentre nelle *Soledades* il più esteso frammento della dedica al duca di Béjar. Nelle suddette ottave, Góngora fa della caccia il maggiore impegno del conte di Niebla e, pertanto, lo invita a distogliere da questo l'attenzione e rivolgerla alle sue rime. La presenza di Claudiano è qui da registrare per i versi: «Tascando haga el freno de oro, cano,/ del caballo andaluz la ociosa espuma»⁵¹⁴. La catena tematica procede da Virgilio, che nel IV libro dell'*Eneide*, vv. 134-35: «ostroque insignis et auro/ stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit» e che Claudiano imita nel *Panegyricus de quarto consolatu Honorii*, ai vv. 549-550 «[...] spumosis morsibus aurum/ fumat [...]»⁵¹⁵ e nel primo libro del *DRP*: «Toruos [...] iugales [...] stagnaque tranquillae potantes marcida Lethes/ aegra soporatis spumant obliuia linguis»⁵¹⁶. Alle stesse fonti poetiche si richiamano i versi incipitari della XLIII ottava: «Su aliento humo, sus relinchos fuego/ si bien su freno espumas, ilustraba/ las columnas Etón [...]»⁵¹⁷, che si aprono sullo scalpitare di uno dei cavalli del carro solare e ripropongono uno degli elementi costitutivi della sopracitata catena tematica: il mordere il freno così vigorosamente da schiumare (Góngora tralascia il dettaglio materico a riguardo, degno di connotare esclusivamente il freno morso da un cavallo regale). L'aria sbuffata dal cavallo così densa da sembrare fumo e i suoi nitriti fuoco richiede di estendere il frammento di riferimento, tratto dal panegirico claudiano, ai vv. 546-47: «Vtque tuis primum sonipes calcaribus arsit,/ ignescunt patulae nares [...]». Quest'ultimi erano già stati citati in riferimento ai vv. 59-62 del *Panegirico al Duque de Lerma*, a proposito dei quali si era potuto constatare come Góngora avesse omissso il dettaglio descrittivo delle narici fumanti, che, in questa circostanza, il poeta non solo non trascura, ma inserisce in un perfetto bimestre, atto a catturare lo sguardo sull'avvio d'ottava.

La figura del conte di Niebla compare nuovamente in un brano della *Soledad segunda* (vv. 809-22), dove viene connotato in maniera molto simile.

⁵¹⁴Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 155.

⁵¹⁵Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 42.

⁵¹⁶Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 23.

⁵¹⁷Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 169.

Al centro della narrazione una scena di caccia, che vede incedere il duca a cavallo. L'animale:

La espumosa del Betis ligereza
bebió no sólo, mas la desatada
majestad en sus ondas el luciente
caballo, que colérico mordía
el oro que süave lo enfrenaba,
arrogante, y no ya por las que daba
estrellas su cerúlea piel al día,
sino por lo que siente
de esclarecido, y aun de soberano,
en la rienda que besa la alta mano
de sceptro digna⁵¹⁸.

Góngora non rivela di chi sta parlando, introduce la figura di un anonimo principe (v. 811) e solo il ritratto, che ne compone, può aiutare a svelarne l'identità. Come ricostruisce in una corposa nota il gongorista Jammes, che si avvale del poeta Pedro Espinosa e del suo *Elogio al retrato del Excelentísimo Señor don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno...*, si tratta certamente del conte⁵¹⁹. A ben vedere, sarebbe possibile risalirvi a partire dalle consonanze che il frammento delle *Soledades* presenta con la seconda ottava del *Polifemo*. Di facile riscontro, infatti, la ripresa lessicale del verbo *suceder* (v. 811) e l'immagine del cavallo che morde il freno d'oro: «el luciente caballo, que colérico mordía/ el oro que süave lo enfrenaba» per la quale, ancora una volta, possono essere menzionati Virgilio e Claudiano come *auctoritates* di riferimento.

Per il distico conclusivo della seconda ottava: «y al cuerno, al fin, la cítara suceda» Claudiano è esclusivo modello, per l'esattezza la prefazione del secondo libro dell'*In Rufinum*, dove ai versi 13-15: «Inmensis, Stilicho, succedant otia curis,/ et nostrae patiens corda remitte lyrae,/ nec pudeat longos, interrupisse labores/ et tenuem Musis constituisset moram»⁵²⁰. Tale frammento sollecita una riflessione, che valica il confine della seconda ottava per appuntarsi sul distico d'apertura dell'ottava successiva, dove l'«ejercicio

⁵¹⁸Góngora, *Soledades*, cit., pp. 545-47.

⁵¹⁹Ivi, pp. 544-46.

⁵²⁰Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. I, cit., p. 87.

robusto» richiamerebbe i «labores» claudiane, mentre «ocio atento» chiaramente l'«otia», che dovrebbero ad esso sostituirsi⁵²¹.

Nei versi delle *Soledades* l'elemento encomiastico assume, invece, maggior peso e con esso il tema stesso della caccia, deputato a conferire ad esso forma poetica. Consente di elaborare un discorso più articolato la scena di caccia che vede protagonista il duca di Béjar (vv. 5-32):

¡Oh tú que, de venablos impedido,
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo,
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone que, al teñido suelo,
muertas, pidiendo términos disformes,
espumoso coral le dan al Tormes!:
arrima a un fresno el fresno, cuyo acero,
sangre sudando, en tiempo hará breve
purpurear la nieve,
y, en cuanto da el solícito montero
al duro roble, al pino levantado,
émulos vividores de las peñas,
las formidables señas
del oso que aun besaba, atravesado,
la asta de tu luciente jabalina,
o lo sagrado supla de la encina
lo augusto dosel, o de la fuente
la alta zanefa lo majestüoso
del sitíal a tu deidad debido,
¡oh Duque esclarecido!,
templa en sus ondas tu fatiga ardiente,
y entregados tus miembros al reposo
sobre el de grama césped no desnudo,
déjate un rato hallar del pie acertado
que sus errantes pasos ha votado
a la real cadena de tu escudo⁵²².

Questo frammento può essere opportunamente suddiviso in due sezioni per quanto concerne la funzione svolta dal modello claudiano, la prima va dal v. 5 al v. 15, la seconda occupa i versi restanti. I commentatori antichi hanno

⁵²¹Si confronti Ponce Cárdenas in Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 187.

⁵²²Góngora, *Soledades*, cit., pp. 185-91.

ravvisato la diffusa presenza di Claudiano, indicando luoghi testuali precisi, mentre più lucide analisi sono state svolte dalla Gates e dalla Blanco. La studiosa statunitense ha individuato per quanto riguarda la prima sezione un chiaro riferimento al *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, dove similmente sul piano figurativo, ma diversamente perché in un contesto di guerra, le nevi che ricoprono le Alpi sono raffigurate intrise del sangue dei soldati caduti e così il fiume Frigido, il cui corso sarebbe addirittura ostruito dai cadaveri se l'impeto della corrente non lo impedisse (vv. 99-101): «Alpinae rubuere niues, et Frigidus amnis/ mutatis fumauit aquis turbaque cadentum/ staret, ni rapidus iuuisset flumina sanguis»⁵²³.

Per i versi che completano la citazione il testo di riferimento è il primo dei quattro *Fescennini*, che Claudiano scrive per le nozze di Onorio e Maria, in relazione al quale la Gates parla di «same tone and setting»⁵²⁴. Le divinità, i cieli e l'intera natura sono ammaliati dal fascino del giovane imperatore dai cui dardi benevolmente le belve si lasciano trafiggere (vv. 10-15):

Tu cum per altas impiger ilices
praeda citatum cornipedem reges,
ludentque uentis instabiles comae,
telis iacebunt sponte tuis ferae,
gaudensque sacris uulneribus leo
admittent hastam morte superbior⁵²⁵.

Pienamente concorde, la Blanco spinge più in là le osservazioni della Gates⁵²⁶. Estende il frammento d'interesse ai vv. 18-24:

Cum post labores sub platani uoles
uirentis umbra uel gelido specu
torrentiorem fallere Sirium,
et membra somno fessa resolveris,
o quantus uret tum Dryades calor!
Quot aestuantes ancipiti gradu
furtiva carpent oscula Naidēs!⁵²⁷

⁵²³Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. I, cit., p. 40.

⁵²⁴Gates, *Góngora's indebtedness to Claudian*, cit., p. 29.

⁵²⁵Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, p. 92.

⁵²⁶Blanco, *Góngora Heroico. Las Soledades y la tradición épica*, cit., 123-26.

⁵²⁷Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, p. 93.

e salda la fonte claudiana ad un più ampio discorso sul carattere epico-encomiastico della dedica delle *Soledades*.

Prima di illustrare il rapporto con il primo fescennino, la gongorista seleziona un altro brano di Claudiano, tratto dal terzo libro del *De consulatu Stilichonis* (vv. 307-313)⁵²⁸. Segue l'indicazione fornita da Serrano de Paz prima e Salcedo Coronel poi, ma ne evidenzia la minore pertinenza⁵²⁹. I versi claudianeî descrivono anch'essi una scena di caccia, di cui sono però protagoniste le ninfe e non è sufficiente la presenza di uno scenario iberico, né tantomeno di un orso dalle fauci insanguinate a determinare un legame, se non vago, con la dedica delle *Soledades*. Ancor più significativa è, in esso, l'assenza della subordinazione del tema della caccia all'elogio della virtù del cacciatore, in questo caso illustre, elemento chiave nell'assegnare al fescennino una rilevanza maggiore. Del fescennino, prosegue la Blanco, il testo gongorino eredita la carica erotica che promana da Onorio, trasferendola al duca in maniera, però, meno esplicita e che versi, quali «del oso que aun besaba, atravesado,/ la asta de tu luciente jabalina», «tu fatiga ardiente», «entregados tus miembros al reposo/ sobre el de grama césped no desnudo», lasciano intravedere. Non mancano, sostiene la Blanco, «coincidencias literales». L'orso che bacia l'asta brandita per ucciderlo riflette il leone dei versi claudianeî, che gaudente si lascia trafiggere; similmente «entregados tus miembros al reposo» sembra procedere da «membra somno fessa resolveris». La studiosa, infine, si sofferma sul sintagma «ancipiti gradu», che apre a un'interessante conclusione. Il passo incerto delle ninfe attratte dal giovane Onorio viene assimilato al «pie acertado» e ai «passos errantes» del poeta, che si predispone al servizio del duca nello stesso modo in cui, nel fescennino più volte citato, coloro che si imbattevano in Onorio desideravano convertirsi in suoi schiavi, lasciandosi volontariamente costringere da catene e lacci al collo (vv. 25-30):

Quis vero acerbis horridior Scythis,
quis belvarum corde furentior,
qui, cum micantem te prope uiderit,
non optet ultro seruitium pati,

⁵²⁸«Nubiferas Alpes Apenninique recessus/ Garganique niues Hecaerge prompta fatigat./ speluncas canibus Thero rimatur Hiberas,/ informesque cauis ursos detrudit Hiberas/ quorum saepe Tagus manantes sanguine rictus/ non satiauit aquis et quos iam frigore segnes/ Pyrenaea tegit latebrosis frondibus ilex», Claudiano, *Carmina*, cit., p. 236.

⁵²⁹Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., f. 23 v. e Salcedo Coronel, *Soledades*, cit., f. 4 v.

qui non catenas arripiat libens
colloque poscat uincula libero?⁵³⁰

Per primo Serrano de Paz intuì la vicinanza ai versi claudiane e istituì un confronto tra i due frammenti testuali, soffermandosi sul farsi schiavo del pellegrino/poeta e decretando la piena specularità del brano sopracitato⁵³¹.

IV.5.2.2 «*De flores despojando el verde llano*»

Discretamente frequente e contenente motivi, che lo contraddistinguono qualora informi la materia poetica, è il tema della discesa ai prati. L'attenzione che Góngora vi dedica lo accompagna dalla sua prima produzione poetica. Ancora una volta si è in presenza di una lunga tradizione, che muove dal *De Raptu Proserpinae*, dove la discesa ai prati di Proserpina, delle dee e delle ninfe sue compagne, prelude all'anabasi di Plutone e alla scena madre del rapimento.

Per esigenze espositive si parta ancora una volta dalle *Soledades*, dove l'incontro con insolite ninfe dei monti avviene molto presto. Il pellegrino si imbatte nella loro vista poco dopo aver lasciato il «bienaventurado albergue». Nel presentare il «vulgo lascivo», Góngora da subito si allontana dalla tradizione, mettendo in guardia il suo lettore colto, alla cui memoria è già affiorata la scena claudiana⁵³²:

El Sileno buscaba
de aquellas que la sierra dio Bacantes,
ya que ninfas las niega ser errantes
el hombre sin aljaba,
o si, del Termodonte
émulo el arroyuelo desatado

⁵³⁰Claudio, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 93.

⁵³¹Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., f. 42 v.

⁵³²*De Raptu Proserpinae*, II, vv. 55- 70: «[...] Comitatur euntem/ Naiades et socia stipant utrimque caterva,/ quae fontes, Crinise, tuo et saxa rotantem/ antagium nomenque Gelam qui praebuit urbi/ concelebrant, quas pigra vado Camerina palustri/ quas Arethuseae latices, quas advena nutrit/ Alpheus (Cyane totum supereminet agmen):/ qualis Amazonidum peltis exultat adeptis/ pulchra cohors, quotiens Arcton populata virago/ Hippolyte niveas ducit post proelia turmas, /seu flavos stravere Getas, seu forte rigentem/ hermodontica Tanaim fregere securi;/ aut quales referunt Baccho solleoni Nymphae/ Meoniae, quas Hermes alit, ripasque paternas/ percurrunt auro madida [...]; Claudio, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 36.

de aquel fragoso monte
escuadrón de Amazonas desarmado
tremola en sus riberas
pacíficas banderas⁵³³.

L'accumulazione insolita delle allusioni mitologiche, avverte Robert Jammes, è tutta attribuibile al modello al quale Góngora dapprima allude, per poi contraddire. Il gongorista francese specifica che non si tratta di un'imitazione per la presenza di differenze limpide:

Las palabras *sileno, bacantes, ninfas, Termodonte y amazonas*, tienen que despertar en la mente del lector el recuerdo de este pasaje del poema de Claudiano: ésta es la alusión. Pero cuando Claudiano dice «son ninfas, parecidas a las bacantes, o a las amazonas», Góngora contesta: «no son ninfas, ni bacantes, ni amazonas; ésta es la contradicción, no desprovista, por cierto de humor [...]»⁵³⁴.

Il procedimento allusione-negazione ha il preciso intento di «recordar al lector del siglo XVII –que bien lo necesitaba– toda la diferencia entre las bellas, pero reales, campesinas que describe y las míticas deidades de la Antigüedad»⁵³⁵, dal momento che lo stesso Góngora, adornando il loro capo di rose e gigli («las mejores/ rosas trasladadas y lilios al cabello»), aveva già guidato il lettore verso l'epillio claudiano, dove Proserpina e le sue compagne sono intente a raccogliere fiori, intrecciare i gigli alle viole e incoronarsi con questi (*DRP*, II, vv. 128-30)⁵³⁶. La raccolta dei fiori e il loro intreccio in ghirlande, ornamento del soggetto che lo esegue, insieme alla comparazione con le api (*DRP*, II, vv. 123-27)⁵³⁷ si configurano come dei motivi caratterizzanti del tema. Prima di cambiare scenario, si osservi che l'intera narrazione dell'incontro tra il pellegrino e le giovani donne è intessuta di rimandi alla poesia di Claudiano. La «inundación hermosa» (v. 264) a cui il pellegrino assiste è ancora allusione a un suo compimento, il *Panegyricus dictus sextu consulatu Honorii*, ai vv. 545-

⁵³³Góngora, *Soledades*, cit., pp. 253-55.

⁵³⁴Góngora, *Soledades*, cit., p. 256.

⁵³⁵*Ibidem*.

⁵³⁶«Pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis/ intexit uiolis; hanc mollis amaracus ornat; haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris»; Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 39.

⁵³⁷«[...] Varios tunc cetera saltus/ inuasere cohors: credas examina fundi/ Hyblaeum raptura thymum, cum cerea reges/ castra movent fagique cava dimissus ab aluo/ mellifer electis exercitus obstrepat herbis»; *Ibid.*

56: «[...] undare uideres/ ima uiris, altas effulgere matribus aedes»⁵³⁸, segnalata ancora una volta dal brillante ingegno di Pedro Díaz de Rivas, ritenendo che «graves autores» beneficiarono di questa «voz», tra cui, insieme a Claudiano, Virgilio, Ammiano, Orosio⁵³⁹. Solo i versi claudianeî, però, ospitano una presenza femminile, che certo non coincide con il soggetto inondante, ma, affiancandolo, avrebbe potuto stimolare la rielaborazione gongorina.

I suddetti motivi vengono condensati in una canzone *alirada* scritta nel 1608. Come preannunciato, il tema della discesa ai campi, con il suo corredo di motivi, appare già nella precedente produzione poetica di Góngora, dove già si registra un primo tentativo di rielaborare la tradizione:

De la florida falda
que hoy de perlas bordó la alba luciente,
tejidos en guirnalda
traslado estos jazmines a tu frente,
que piden, con ser flores,
blanco a tu sienes y a tu boca olores.

Guarda de estos jazmines
de abejas era un escuadrón volante
ronco, sí, de clarines,
mas de puntas armado de diamante;
púselas en huida,
y cada flor me cuesta una herida.

Más Clori, que he tejido
jazmines al cabello desatado,
y más besos te pido
que abejas tuvo el escuadrón armado;
lisonjas son iguales
servir yo no flores, pagar tú en panales⁵⁴⁰.

L'io lirico non sceglie mediazioni, estromette divinità celesti e minori e si rende assoluto protagonista. Coglie di sua mano i fiori offerti dal prato e si ritrae nell'atto di intessere ghirlande di gelsomini, variante floreale (topico è il giglio) che non compromette, per il comune candore, la comparazione con la bianca

⁵³⁸Claudiano, *Carmina*, cit., p. 284.

⁵³⁹Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, cit., f. 131 v.

⁵⁴⁰Luis de Góngora y Argote, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, a cura di José María Micó, Madrid, Espasa-Clape, 1990, pp. 120-21.

fronte dell'amata. Al paragone con le api si sostituisce un duello che rafforza il *topos* che, fondato dalle *Georgiche* virgiliane, le vuole assimilate ad un esercito alato. L'uniformità cromatica dell'intera canzone prodotta dal biancheggiare dell'alba, dalle gocce di rugiada che, come perle, vestono il manto erboso, dalla lucentezza materica del pungiglione diamantino, la allontana dai contrasti di colore tradizionali che connotavano il sonetto *Al tramontar del sol, la ninfa mía* (1582), dove al rosseggiare del sole si contrapponevano il verde del piano, il candore del piede della ninfa e l'oro dei suoi capelli. La presenza della fanciulla, intenta a saccheggiare il prato dei suoi fiori e a coronarsi di questi, non era passata inosservata a Salcedo Coronel, che aveva indicato il *De raptu* come modello e nel verso «de flores despojando el verde llano» letto il «Pratorum spoliatur honos» claudiano.

La discesa ai prati contempla nel *De Raptu* una particolareggiata descrizione della piana dell'Etna, preceduta dalla preghiera che il vulcano rivolge allo Zefiro perché la fecondi e ricopra di fiori profumati. Questo lungo brano narrativo (II, vv. 71-117) è ben presente a Góngora, che più volte vi attinge.

Nella *Soledad primera* nuovamente il pellegrino si ritrova in compagnia di giovani donne che, con la loro bellezza, impreziosiscono il *locus*, già di per sé *amoenus* (vv. 531-39), merito del «fresco de los céfiros ruido» e del «denso de los arboles celaje», che «en duda ponen cuál mayor hacia/ guerra al calor o resistencia al día», laddove nel *DRP*, II, vv. 105-06: «siluaque torrentes ramorum frigore soles/ temperat et medio brumam sibi vindicat aestu»⁵⁴¹. È questa pertinente segnalazione di uno dei meno noti commentatori del poema gongorino, Manuel Serrano de Paz⁵⁴².

Nelle annotazioni alla *Soledad Segunda*, Pedro Díaz de Rivas individua tre luoghi del testo da mettere in relazione al *DRP*. Nella descrizione del frassino, cava dimora di api caste (vv. 283-91):

Cóncavo fresno a quien gracioso indulto
de su caduco natural permite
que a la encina vivaz robusto imite,
y hueco exceda al alcornoque inculto,
verde era pompa de un vallete oculto,
cuando frondoso alcázar no de aquélla

⁵⁴¹ Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 38.

⁵⁴² Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., ff. 411r.-412 r.

que sin corona vuela y sin espada,
susurrante Amazona, Dido alada,
de ejército más casto, de más bella
república [...]»⁵⁴³.

Il commentatore cita in sequenza la IV egloga di Virgilio, il VI epodo di Orazio e infine il *De Raptu*, ricostruendo così una breve tradizione del motivo⁵⁴⁴, dove le api compaiono nuovamente descritte come un esercito, sussurranti amazzoni. Il paragone si modella su quello di Claudiano, che, come si è precedentemente visto, aveva assimilato la schiera di fanciulle ad un drappello di Amazzoni e poi ad uno sciame di api in azione sul prato fiorito. Il motivo era già apparso nel *Polifemo*: «en breve corcho, pero bien labrado,/ un rubio hijo de un encina hueca,/ dulcísimo panal, a cuya cera/ su nectar vinculo la primavera»⁵⁴⁵, dove è assente il diretto riferimento alle api, pur sempre protagoniste tramite il loro alveare.

Poco più avanti, all'interno della *descriptio* di un ruscello (vv. 320-26):

Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada
(aljófár vomitando fugitivo
en lugar de veneno),
torcida esconde, ya no que enroscada,
las flores que de un parto dio lascivo
aura fecunda al matizado seno
del huerto [...]»⁵⁴⁶.

Nuovamente il commentatore andaluso ricostruisce il motivo del soffio fecondatore del vento e se l'epitalamio per Teti e Peleo di Catullo è indubbia fonte di Góngora «Quos propter fluminis undas/ aura parit flores tepidi fecunda Favoni», è opportuno evidenziare in Claudiano l'analoga connotazione lasciva dell'azione del vento, «lascivo regnas per prata meatu/ semper et assiduis irroras flatibus annum», a cui si associa il germogliare dei fiori che, con i loro colori, puntellano la piana. Il pittoricismo claudiano si esprime qui in uno dei suoi brani più compiuti a cui potrebbe alludere l'aggettivo «matizado». Che Góngora avesse chiaramente presente la preghiera allo Zefiro lo conferma il sonetto *Los blancos lilios que de ciento en ciento* (1609): «las frescas rosas, que

⁵⁴³ Góngora, *Soledades*, cit., p. 463.

⁵⁴⁴ Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad segunda*, cit., ff. 255 v.-256 r.

⁵⁴⁵ Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 163.

⁵⁴⁶ Góngora, *Soledades*, cit., p. 467.

ambicioso el viento,/ con pluma solicita lisonjera/ como quien de una y otra hoja/ espera purpúreas alas, si lascivo aliento,/ a vuestro hermoso pie cada cual debe/ su beldad toda [...]» e ancora la *Soledad Segunda* dove al v. 75 lo Zefiro viene definito lascivo⁵⁴⁷.

Lo Zefiro appare anche nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* (vv. 60-61) nelle vesti di unico coltivatore di campi perennemente fioriti:

Intus rura micant, manibus quae subdita nullis
perpetuum florent, Zephyro contenta colono⁵⁴⁸.

A questa connotazione Góngora sostituisce quella di pastore. Nella seconda *Soledad* sempre Díaz de Rivas segnala i versi claudianeï in relazione a «pastor el viento» (v. 331). Pellicer, invece, pur non ricordando che si trattava di esametri appartenenti al poeta alessandrino, li cita per la chiusura dell'ottava 21 del *Polifemo*, nella quale viene descritto l'abbandono delle attività agricole e pastorali da parte dei giovani siculi, avvinti dall'ardente desiderio per la bella Galatea (vv. 161-68)⁵⁴⁹:

Arde la juventud y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados
de tardos bueyes, cual su dueño errantes;
sin pastor que los silbe, los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas, si en vez del pastor pobre
el céfiro no silba o cruje el roble⁵⁵⁰.

La pertinenza di queste segnalazioni appare debole in relazione a quella mostrata dalla prima stanza della canzone *Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro*,

⁵⁴⁷Góngora, *Soledades*, cit., p. 525.

⁵⁴⁸Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 63.

⁵⁴⁹Il motivo della sospensione delle attività quotidiane, in questo caso agricole e pastorali, di cui è responsabile il desiderio è caratteristico della poesia amorosa, di marca bucolica (*II Egloga* virgiliana, v. 70) ed epitalamica. Si vada a Catullo (*carmen LXIV*, vv. 38-42) e Claudiano, che declina diversamente il motivo. Onorio, infatti, abbandona gli esercizi venatori, unico impegno di un giovane imperatore (*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti et Mariae*, vv. 5-7). Si confronti Micó, *El Polifemo*, cit., pp. 40-41.

⁵⁵⁰Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 161.

scritta nel 1624, con la quale Góngora partecipa al *certamen* per la beatificazione di San Francisco de Borja:

Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro
fábrica fue sin duda, la una parte
de la lira di Apolo si del duro
concento la otra del clarín di Marte;
cuyos campos el céfiro más puro
jardinero cultilva no sin arte
a tus cisnes canoros no sea inujuria
que ánsar del Betis cuervo sea del Turia⁵⁵¹.

Individuata da Salcedo Coronel⁵⁵² e, ripresa dalla Gates nel suo celebre articolo⁵⁵³, l'imitazione gongorina si realizza in questa strofa, impegnata a celebrare la città di Valencia, come l'epitalmio di Claudiano l'isola di Cipro, dimora di Venere. Entrambi i poeti si rivolgono all'immagine di uno Zefiro che, con arte e assidue cure, vivifica i campi.

IV.5.2.2 «¡Oh bien vividos años...!»

La vasta produzione poetica di Claudiano è formata sì da panegirici, poemi epico-storici e epitalami, ma anche da numerosi *carmina minora* di argomento vario, che Góngora conosce approfonditamente. Due di essi occupano una posizione di rilievo perché offrono al poeta due temi centrali nella sua poesia: l'ideale di vita beata ed il volo della fenice. Si sta facendo riferimento al *De Sene Veronensi* e al *Phoenix*.

Il segmento testuale più esteso dedicato alla beatitudine della vita lontana dal *negotium* è racchiuso dalla *Soledad Segunda*, dove questo tema viene ricontestualizzato. La quiete è ora dono non dei campi, bensì della vita trascorsa in una piccola isola. Come di consuetudine, Góngora raccoglie una consolidata tradizione e, in questo caso, ancora più gravosa in quanto si tratta di un tema molto presente nella letteratura latina, tema che ha incarnato lo scontro, duro e profondamente sentito, tra l'ideale del *negotium* e quello dell'*otium*, sostenendo quest'ultimo per la conquista di un primato sul piano etico-morale. *Auctoritas*

⁵⁵¹Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, cit., pp. 253-54.

⁵⁵²Salcedo Coronel, *Obras comentadas, Segunda parte del Tomo Segundo*, cit., ff. 236-37.

⁵⁵³Gates, *Góngora's indebtedness to Claudian*, cit., p. 27.

indiscussa il secondo epodo oraziano, a cui il poeta cordovese si rivolge nel componimento *¡Mal haya el que en señores idolatra* del 1609⁵⁵⁴.

Al rapporto imitativo instaurato con il componimento claudiano, Jesús Ponce Cárdenas dedica un saggio brillante, in cui ricostruisce dapprima la tradizione epigrammatica, annoverando l'*Epodo II* e l'epigramma 47 del X libro dei carmi di Marziale e mettendo in luce opportunamente l'imitazione di Claudiano. Illustra, poi, il processo di rielaborazione realizzato da Góngora, non tralasciando di analizzare il sonetto quevediano *Dichoso, tú, que alegre en tu cabaña* e il dramma *El villano en su rincón* di Lope de Vega (atto I, scena IV, vv. 399-424)⁵⁵⁵.

A nessuno dei suoi commentatori, antichi e moderni, è sfuggito lo stretto legame tra il *carmen* che vede protagonista l'anziano di Verona e il poema gongorino. Pedro Díaz de Rivas annota rispettivamente «y la humecidida» (v. 370) e «remota Cambaya» (v. 373), mentre l'attenzione di Pellicer si appunta su «geómetra prudente» (v. 381). Le più articolate riflessioni a riguardo appartengono a Manuel Serrano de Paz, a cui si affiancano quelle della studiosa Gates⁵⁵⁶.

Se il *Beatus ille* oraziano è saldo punto di riferimento per la poesia nata nei momenti di più astiosa contrapposizione alla corte, il *De sene veronensi* risulta predominante quando Góngora approccia il tema da un'altra prospettiva. Ponce Cárdenas, infatti, individua nell'«exotismo geográfico» e nell'«esaltación sensorial» gli stimoli che solleccitarono una nuova lettura, barocca, del tema. La conclusione del gongorista segna la meta di un percorso che Góngora fa all'interno del poema. Nella *Soledad Primera* quando il pellegrino inneggia ripetutamente al «bienaventurado albergue» si delinea con nitidezza il contrasto tra la dimora di corte e il nuovo rifugio che lo accoglie, simboli di una radicale contrapposizione tra un ideale di ipocrisia e uno di genuinità. Nella *Segunda* l'attenzione si sofferma sullo stato di grazia del «pisar dichoso una esmeralda bruta/ en marmol engastada siempre undoso»⁵⁵⁷, che lascia riposare le reti e vuole godere delle distanze, tanto da percepire la riva opposta allo sguardo

⁵⁵⁴Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, cit. pp. 261-82.

⁵⁵⁵Ponce Cárdenas, *De sene Veronensi: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano*, cit., pp. 313-30.

⁵⁵⁶Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad segunda*, cit., f. 261; Pellicer, *Lecciones solemnes*, cit., f. 561; Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., ff. 256 v.-265 r.; Gates, *Góngora's indebtedness to Claudian*, cit., p. 21.

⁵⁵⁷Góngora, *Soledades*, cit., p. 473.

lontana quanto la «remota Cambaya» e per questo inaccessibile, come il lago di Garda appariva all'anziano di Verona (vv. 17-18): «proxima cui nigris Verona remotior Indis/ Benacumque putat litora rubra lacum»⁵⁵⁸. I «felices años», in cui confluiscie l'*incipit* «Felix qui...», vanno trascorsi nell'unica attività che si confà al «geómetra prudente»⁵⁵⁹, ossia la meditata misurazione («metiturque suo rusticus orbe diem») dello spazio che intercorre tra la sua povera dimora e la piccola barca, che solo le rovine di una nave naufragata e trasportate dal mare possono impedire.

IV.5.2.2 «Cual nueva Fénix...»

Nella *Soledad Primera* due volte avviene l'incontro con la fenice. Góngora, nel disegnare gli itinerari della *Codicia*, annovera la «aromática selva» che al suo uccello, «pájaro de Arabia», erge la pira e costruisce il nido. L'apparizione dell'uccello è fugace, pochi tratti ricostruiscono il mito. La selva, perché sua dimora, si evince corrisponda alla penisola arabica. Con una sagace riflessione la studiosa Mercedes Blanco ha dimostrato l'incongruenza di questa deduzione. In primo luogo, la tappa coincidente con la selva, l'Arabia, non rientra nella spedizione alla volta dell'Oriente condotta da Vasco De Gama, nella cui narrazione si inserisce, né tantomeno è rinomata per la ricchezza di spezie ed aromi, essendo le sue terre in gran parte desertiche. Quindi, avverte la gongorista, Góngora sta «fabricando una especie de trampantojo». Perfettamente funzionale a questo suo proposito è il chiaro rimando all'*incipit* del *Phoenix*: «Oceani summo circumfluus aequore lucus/ trans Indos Eurumque viret [...]»⁵⁶⁰, che colloca la dimora della fenice nelle Indie orientali, particolarmente note per i loro aromi. Dunque:

Góngora, buen lector de Claudiano y en especial de este idilio, *Phoenix*, sitúa al pájaro de Arabia, con deliberada contradicción, en la islas de las especias, meta última de las navegaciones portuguesas, entre Celian, Indonesia y las Molucas. Con esta identificación del mito y de la realidad geográfica, indica que los viajes hacia estas islas penetran culpablemente un lugar que [...] simboliza lo que de virginal, inviolado y majestuosamente solitario posee la naturaleza. Por una vez el topónimo no está oculto sino descubierto, Arabia, y precisamente esa vez nos da una pista falsa,

⁵⁵⁸Claudiano, *Carmina*, cit., p. 354.

⁵⁵⁹Góngora, *Soledades*, cit., p. 475.

⁵⁶⁰Claudiano, *Carmina*, cit., p. 369.

remitiendo no a la verdad real o simbólica sino a una *tradición apócrifa*, según una expresión que hallamos en otro lugar de las *Soledades*, y al automatismo de un lugar común⁵⁶¹.

Il secondo riferimento alla fenice è strutturato in una similitudine e inserito nel lungo brano epitalamico. Il poeta compara la sposa, circondata dalle fanciulle che la stanno accompagnando al talamo nuziale, all'uccello mitologico che, allo stesso modo, è attorniato da numerosi suoi compagni nel viaggio per riportare le spoglie del padre in Egitto (vv. 944-57):

Del himno culto dio el último acento
fin mudo al baile, al tiempo que seguida
la novia sale de villanas ciento
a la verde florida palizada,
cual nueva Fénix en flamantes plumas
matutinos rayos del Sol vestida,
de cuanta surca el aire acompañada
monarquía canora,
y, vadeando nubes, las espumas
del Rey corona los otros ríos,
en cuya orilla el viento hereda ahora
pequeños no vacíos
de funerales bárbaros trofeos
que el Egipto erigió a sus Ptolomeos⁵⁶².

I commentatori si dividono su questa *similitudo*. Da una parte, Díaz de Rivas, che indica un passaggio del *De consolatu Stilichonis*, che condensa in sé il mito dell'uccello, che rinasce dalle proprie ceneri (II, vv. 414-20):

Sic ubi fecunda reparauit morte iuuentam
et patrios idem cineres collectaque portat
unguibus ossa piis, Nilique ad litora tendens
unicus extremo Phoenix procedit ad Euro,
conueniunt aquilae cunctaeque ex orbe uolucres,
ut Solis mirentur auem; procul ignea lucet
ales, odorati redolent cui cinnama busti⁵⁶³.

⁵⁶¹Blanco, *Góngora Heroico. Las Soledades y la tradición épica*, cit., 364-66, cit. a p. 366.

⁵⁶²Góngora, *Soledades*, cit., pp. 391-95.

⁵⁶³Claudiano, *Carmina*, cit., p. 221.

dall'altra Serrano de Paz, Pellicer e Salcedo Coronel⁵⁶⁴, che ritengono sia l'epigramma claudiano la fonte sicura di questi versi delle *Soledades*. Il frammento testuale a cui fanno riferimento i primi due è esattamente formato dai vv. 72-77:

protinus ad Nilum manes sacra are paternos
auctoremque globum Phariae telluris ad oras
ferre iuvat. velox alienum tendit in orbem
portans gramineo clausum velamine funus.
innumerae comitantur aves stipatque volentem
alitem sospesa cohors [...] ⁵⁶⁵.

Salcedo Coronel, invece, esende la citazione sino al v. 100. L'anonimo autore della *Defensa y ilustración* è l'unico a citare entrambi i brani claudiani⁵⁶⁶. A ben vedere le distinte segnalazioni non si contraddicono a vicenda, bensì si integrano. Dal *De laudibus Stilichonis* viene mutuata la struttura stessa della similitudine, mentre sul piano strettamente testuale si muova dalle «flamantes plumas», che traducono perfettamente «igneae lucet/ ales». L'espressione «monarquía canora» invita a diverse osservazioni. Adoperata per designare la schiera di uccelli che coronano la fenice, pone un interrogativo circa la sua scelta. Góngora potrebbe qui alludere al poemetto dedicato alla fenice da Claudiano, dove viene per l'appunto definita uccello regale. Sarebbe anche possibile ricondurre la suddetta espressione al «conveniunt aquilae» (v. 418) del *De laudibus Stilichonis*. I rapaci sono infatti uccelli regali per antonomasia ed andrebbero pertanto a comporre una monarchia. Oppure, tornando al *De phoenice*, associarla al paragone che Claudiano effettua tra questa ed un capo partico, ai vv. 83-88. L'uccello, pertanto, a questi assimilato, convoca a sé la schiera di sudditi, che forma la monarchia di cui è a capo. La presenza del sovrano barbaro, da un lato, avrebbe potuto suggerire, molto lontanamente, l'attributo di «bárbaros» ai «funerales trofeos» (null'altro che le piramidi), dall'altro si rivela risolutiva per ricostruire il legame con il poema gongorino *Escribís, oh Cabrera del segundo/ Filipo*, dove intorno alla fenice si costruisce una nuova similitudine. Solo un anno dopo (il poema è datato al 1614),

⁵⁶⁴Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, cit., f. 169 v.; Pellicer, *Lecciones solemnes*, cit., ff. 510-11; Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., ff. 620 v.- 622 r., Salcedo Coronel, *Soledades*, cit., ff. 182 r.-v.

⁵⁶⁵Claudiano, *Carmina*, cit., p. 372.

⁵⁶⁶*Defensa e Ilustración de la Soledad primera*, cit., pp. 371-72.

Góngora, attraverso l'assimilazione con la fenice claudiana, veste Filippo II dei panni di quel sovrano partico:

Cual ya unico pollo bien nacido
de crestas vuela de oro coronado,
si bien de plata y rosicler vestido,
que de tropas de aves rodeado
la varied matiza del plumaje
el color del cielo torquesado,
tal el joven procede en su viaje,
Fénix, mas no admirado del dichoso
arabe en nombre, bárbaro en linaje⁵⁶⁷.

La similitudine raccoglie dal *Phoenix* una maggiore attenzione al dettaglio cromatico, nelle annotazioni delle creste dorate, del colore delle piume, nell'azzurro intenso del cielo che le arricchisce di nuove sfumature, attenzione che un autore come Claudiano non aveva di certo potuto trascurare (vv. 17-22): «arcanum radiant oculi iubar, igneus ora/ cingit honos. rutilo cognatum uertice sidus/ attolit cristatus apex tenebrasque serena/ luce secat: Tyrio pinguntur crura veneno./ antevolant Zephyros pinnae, quas caerulus ambit/ flore color sparsoque super ditiescit in auro»⁵⁶⁸.

Nuovamente Filippo II conquista l'appellativo di Fénix nel sonetto *Vive en este volumen el que yace* (1614), perché destinato a eterna vita dalla celebrazione delle sue eroiche imprese da parte di Luis de Cabrera, mentre Filippo III, in chiusura del sonetto *Los rayos que a tu padre son cabello* (1621), viene definito «humano primer Fénix». Filippo IV è nel sonetto *Los días de Noé bien recelara, Fénix de Austria*⁵⁶⁹.

IV.5.2.5 «del Norte amante dura...». Il potere attrattivo della pietra magnetica

Condivide con i temi analizzati il tratto della ricorrenza, ma non può propriamente definirsi tale la pietra magnetica. Si è, in questo caso, di fronte ad un motivo ricorrente, che però non è possibile inglobare in un tema più ampio, come era accaduto in precedenza. Questa impossibilità nasce dai diversi

⁵⁶⁷Góngora, *Canciones y otro poemas en arte mayor*, cit., pp. 280-81.

⁵⁶⁸Claudiano, *Carmina*, cit., p. 370.

⁵⁶⁹Góngora, *Canciones y otro poemas en arte mayor*, cit., p. 281.

contesti in cui risulta inserito e dalle distinte significazioni che esso assume. Al centro è il potere attrattivo della pietra magnetica, che può rappresentare l'attrazione fisica che si esercita tra due individui o essere alla base del meccanismo di funzionamento della bussola, strumento principe per orientarsi nella navigazione.

Vestita della prima valenza, la pietra magnetica è presente nel *Polifemo* e ben si presta al gioco seduttivo tra Aci e Galatea, la quale viene definita: «El bello imán, el ídolo dormido». Ancora una volta, si tratta di un motivo dalla forte tradizione, soprattutto moderna, ma il primo ad aver eletto a simbolo di attrazione amorosa la pietra è stato Claudiano in un suo *carmen minor* dal titolo *Magnes*, dove è la statua di Venere, costituita dal minerale in questione, ad attrarre quella di Marte realizzata in ferro (vv. 25-26):

Effigies non una deis; sed ferrea Martis
forma nitent, Venerem magnetica gemma figurat⁵⁷⁰.

Non si può parlare di influenza diretta, ma lo studioso Vilanova offre un'affascinante suggestione, che potrebbe far propendere per questa soluzione:

Probablemente la idea singular y bellísima de Claudiano al imaginar una estatua de Venus esculpida en piedra imán ha inspirado a la siguiente hipérbole metafórica aplicada a Galatea que aparece a los ojos de Acis no sólo como bello imán, sino también como ídolo dormido⁵⁷¹.

In qualità di elemento base della bussola, la pietra magnetica trova spazio nella *Soledad primera* (vv. 379-96), che ospita una nutrita narrazione delle navigazioni moderne.

Náutica industria investigó tal piedra,
que, cual abraza yedra
escollo, el metal ella fulminante
de que Marte se viste, y lisonjera,
solicita el que más brilla diamante
en la nocturna capa de la esfera,
estrella a nuestro Polo más vecina,
y, con virtud no poca,
distante la revoca,

⁵⁷⁰ Claudiano, *Carmina*, cit., p. 377.

⁵⁷¹ Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., p. 91.

elevada la inclina
ya de la Aurora bella
al rosado balcón, ya a la que sella
cerúlea tumba fría
las cenizas del día.
En esta pues fiándose atractiva
del Norte amante dura, alado roble
no hay tormentoso cabo que no doble,
ni isla hoy a su vuelo fugitiva⁵⁷².

Un'attenta lettura registra, anche in questa frammento testuale, non solo la descrizione di un'attrazione tra elementi naturali, determinata dall'incontro di campi magnetici, bensì una sua connotazione erotica. La forza attrattiva tra il minerale e il campo magnetico terrestre, in direzione della stella polare, indicante il Nord⁵⁷³, viene narrata come se si esercitasse tra amanti. La scelta di termini lessicali appartenenti al vocabolario amoroso riconduce al *Magnes* claudiano prima citato, che viene riconosciuto come modello in prima battuta dalla Gates e in seconda da Leo Spitzer⁵⁷⁴. Questi muove, infatti, dalla valenza semantica amorosa del verbo *solicitar*, confermata dalla presenza di Marte -già prima incontrato, quale personificazione del ferro, da cui è attratta Venere- e di «lisonjera». Si aggiunge poi la comparazione con l'edera, il cui abbraccio è sovente simbolo di unione amorosa. In conclusione, la pietra viene definita «atractiva/ del Norte amante dura».

Il tema della navigazione, che, in questa circostanza, incorpora il motivo della pietra magnetica, ingloba al suo interno ulteriori *loci* indicati dai commentatori e da legare alle fonti claudiane. L'identificazione della «Codicia» con la reale motivazione, che spinge l'uomo ad affrontare i mari, viene ricondotta da Serrano de Paz alla prefazione del I libro del *De Raptu*⁵⁷⁵, dove l'*inventio* dell'arte nautica viene eletta, come da tradizione, a paradigma dell'audacia dell'ingegno umano: «Ast ubi paulatim praeceps audacia creuit/

⁵⁷²Góngora, *Soledades*, cit., pp. 277-79.

⁵⁷³«Nótase la precisión de las imágenes, en este trozo y en todo lo que sigue a propósito de las navegaciones, magnífico y casi único ejemplo de poesía científica moderna»; nota n° 385, Góngora, *Soledades*, cit., p. 276.

⁵⁷⁴Leo Spitzer, *La Soledad primera de Góngora: notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso*, in «Revista de filología hispánica», II, 1940, pp. 151-176, pp. 163-64.

⁵⁷⁵Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., f. 321 v.

cordaque languentem dedidicere metum,/ iam uagus irrumpit pelagus [...]»⁵⁷⁶. Allo stesso modo, Claudiano, insieme a Lucano e Sannazaro, compare tra gli autori di riferimento citati da Díaz de Rivas⁵⁷⁷ riguardo l'azione delle navi di solcare le acque, regno del dio Nettuno, che occupa i vv. 413-14: «Abetos suyos tres aquel tridente/ violaron a Neptuno»⁵⁷⁸. Si allude, avverte il commentatore andaluso, «a los poetas que dicen que el mar se doma y se le quebrantan los barcos, porque lo comiençan a navegar». Claudiano nel III libro del *Panegyricus dictus tertio consulatu Honorii* al 56: «fregit Hyperboreas remis audacibus undas»⁵⁷⁹; Lucano nel I libro della *Farsalia* ai vv. 370-71: «Oceani tumidas remo conpescuit undas/ fregit et Arctoo spumantem uertice Rhenum»; Sannazaro nella seconda quartina del sonetto LVIII: «E tu Nettuno in cui piangendo io spero/ risveglia or le tempeste del tuo regno/ né consentir c'un vile e fragil legno/ calche il tridente tu superbo altiero».

IV.5.3 Sparsa fragmenta

Se fino a questo momento “il saccheggio” da parte di Góngora della poesia di Claudiano ha consentito di scorgere le intenzioni che lo hanno prodotto, c'è una, ancora considerevole, porzione di *loci similes*, che i commentatori di Góngora hanno trádito, sia afferenti ad un piano retorico-figurale, sia ad un piano linguistico-semantico, in maniera più difficoltosa si predispongono ad una categorizzazione, ad un incasellamento che permetta di ordinarli. A spiegare questa difficoltà per alcuni di essi interviene una loro pertinenza più debole. Molti dei luoghi segnalati, infatti, vedono Claudiano porsi in coda ad una tradizione illustre che, come sempre, lo precede.

Caso chiave è rappresentato dalle presenze mitologiche o dalle personificazioni che incarnano. I commentatori secenteschi in possesso di un'erudizione profondissima non possono esimersi dal chiamare in causa Claudiano qualora compaiono i Giganti che sfidarono Giove⁵⁸⁰, Cibele e sua

⁵⁷⁶Claudiano, *Oeuvres*, *DRP*, cit., p. 8

⁵⁷⁷Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, cit., f. 140 v.

⁵⁷⁸Góngora, *Soledades*, cit., p. 281.

⁵⁷⁹Claudiano, *Oeuvres*, *Poèmes Politiques*, vol. I, cit., p. 37.

⁵⁸⁰Si confrontino i sonetti *Este monte de cruces coronado* (1598) e *Sacros, altos, dorados capiteles* (1609); e la *dedicatoria* al duca di Béjar, v. 8.

figlia Cerere⁵⁸¹ o Vulcano nella sua fucina situata nella bocca dell'Etna⁵⁸². Che stia affiorando alla memoria di Góngora precisamente la *Gigantomachia* claudiana o il *De Raptu* è impossibile a dirsi, per la, tra l'altro, concomitante assenza di dati correlati che impediscono di esercitare lo strumento euristico della *vischiosità*. Una situazione del tutto analoga si presenta per lo scenario siculo che fa da sfondo alla *fábula* gongorina come alla *Polifemide* mariniana o per la topica ferocia della tigre ircana.

Come sempre ci sono delle eccezioni. È infatti più probabile che stia accadendo per alcune descrizioni che vedono protagoniste creature marine, come Doris, Tritone, Glauco e Palemo. Da un maggior grado di probabilità con Doris, madre di Galatea, che simboleggia metonimicamente le acque marine, come nella *X Egloga* virgiliana (vv. 4-5: «Sic tibi, cum luctus subterlabere Sicanos,/ Doris amara suam nin intermisceat undam») e il *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* (v. 45: «assiduo cum Dorida vincerit usu») alle sicure raffigurazioni gongorine di Tritone e Glauco, in cui si fondono dettagli desunti dall'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*. La canzone *Verde el cabello undoso* (1606) si apre proprio con il ritratto di Tritone:

Verde el cabello undoso,
y de la barba al pie escamas vestido,
daba Tritón a un caracol torcido
y en las alas del viento
voló el son para el húmido elemento⁵⁸³.

con il quale Glauco condivide nel *Polifemo* la chioma di colore verde soltanto, perché Góngora specifica: «verde el cabello, pecho no escamado». Nell'epitalamio Claudiano presenta così Tritone (vv. 144-45): «[...] Prorumpit gurgite toruus/ Semifer. Undosi verrebant brachia crines» mentre più avanti parlando di Nereo e Glauco (vv. 157-58): «Alternis violis Nereus intersit algas./

⁵⁸¹Cibele, *κύβηρις* della duchessa di Lerma compare, nel *Panegirico* al v. 556, mentre Cerere nel *Polifemo*, vv. 141-44, v. 146; nella *Soledad Primera*, v. 775; v. 861; v. 1028; e, come la madre, nel *Panegirico*, v. 174.

⁵⁸²*Polifemo*, v. 27. Nella canzone che celebra la presa di Larache, però, la fucina di Vulcano viene evocata con più particolari (vv. 42-45): «[...] no ya donde/ de las fraguas que ardiente el Etna esconde/ llamas omite, y sobre el dunque duro/ gime Bronte y Sterope no huelga». Questi consentono, a differenza del *Polifemo*, di segnalare due possibili modelli: l'*Eneide* virgiliana, VII, vv. 416-425 e il *De Raptu Proserpinae*, I, vv. 240-41.

⁵⁸³Góngora, *Canciones y otro poemas en arte mayor*, cit., p. 113.

Canitiem Glaucus ligat immortalibus herbis»⁵⁸⁴. Nel Tritone gongorino, come preannunciato, convergono «undosi...crines» e la nota cromatica desunta dagli ornamenti di Nereo e Glauco.

Si rifletta dapprima sul piano retorico-figurale a cui afferiscono similitudini e metafore.

Un'articolata similitudine tra i giovani *serranos* che attraversano i campi e le gru che, volando nel cielo, sembrano iscrivervi caratteri grafici, è ospitata dalla *Soledad Primera* (vv. 602-11):

Pasaron todos pues, y regulados
cual en los Equinoccios surcar vemos
los pielagos del aire libre algunas
volantes no galeras,
sino grullas veleras,
tal vez creciendo, tal menguando lunas
sus distantes extremos,
caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo
las plumas de su vuelo⁵⁸⁵.

La studiosa Giulia Poggi ha individuato il rapporto con un brano del *De natura deorum* ciceroniano (II, 125) a cui, a suo avviso, vanno ricondotti «l'analogia fra la base del triangolo formato dalle gru e la poppa di una nave», resa dalla «formula compensativa» ai vv. 605-06: «volantes no galeras, sino grullas veleras», ed il regolare avvicendamento degli uccelli⁵⁸⁶. Accanto al trattato vi è il *De bello gildonico* (vv. 473-78), indicato dall'acuto Díaz de Rivas e da Serrano de Paz⁵⁸⁷:

[..] nec mons aut silua retardat,
pendula ceu paruis moturae bella colonis
ingenti clangore grues aestiva relinquunt
Thracia, cum tepido permutant Strymona Nilo:
ordinibus uariis per nubila textitur alis

⁵⁸⁴Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., pp. 68-69.

⁵⁸⁵Góngora, *Soledades*, cit., pp. 317-21.

⁵⁸⁶Giulia Poggi, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alanea Editrice, 2009, pp. 247-49, cit. a p. 248.

⁵⁸⁷Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, cit., ff. 445 v.-446 r.

littera pennarumque notis inscribitur aer⁵⁸⁸.

dove ugualmente la comparazione avviene tra un drappello, però di soldati e gli uccelli in volo verso il Nilo. I versi gongorini accolgono al loro interno, inoltre, la metafora di tradizione classica che fa del cielo un mare solcato dalle navi, in questo caso le gru «volantes no galeras», o in cui gli uccelli nuotano. Virgilio ne è autorevole testimone nelle *Georgiche* (IV, vv. 58-59: «hinc ubi iam emissum caveis ad sidera caeli/ nare per aestatem liquidam suspexeris agmen»), seguito da Claudiano nel *DRP* (I, v. 186: «Nunc spiris Zephyros tranant [...]»).

Seguono, quasi in chiusura della *Soledad Primera* una nuova similitudine, che può definirsi iperbolica e a cui si lega una serie di iperboli, tra cui una in particolare risulta qui d'interesse. Tutte autorevolmente attestate, riguardano i giovani impegnati nella gara di corsa, parte dei giochi organizzati per celebrare le nozze. I corridori (vv 1039-46):

salen cual de torcidos
arcos o nerviosos o acerados,
con silbo igual, dos veces diez saetas.
No el polvo desaparece
el campo, que no pisan alas hierba;
es el más torpe una herida cierva,
el más tardo la vista desvanece,
y, siguiendo al más lento,
cojea el pensamiento⁵⁸⁹.

«Exageración de que se aprovecharon varios poetas para significar una veloz carrera»: queste le parole di Díaz de Rivas, che cita in successione l'*Eneide* virgiliana, la *Farsalia*⁵⁹⁰, ed infine il *DRP* (II, vv. 198-201): «[...] torrentius amne/ hiberno tortaque ruunt pernicios hasta:/ quantum non iaculum Parthi, non impetus Austri/ non leue sollicitae mentis discurrit acumen». Protagonisti i cavalli del carro infernale, che, emersi in superficie e sferzati da Plutone, si

⁵⁸⁸ Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. II, cit., p. 153.

⁵⁸⁹ Góngora, *Soledades*, cit., pp. 411.

⁵⁹⁰ *Eneide*, XII, vv. 855-60: «Illa uolat celerique ad terram turbine fertur./ non secus ac neruo per nubem impulsa sagitta,/ armatam saeui Parthus quam felle ueneni,/ Parthus siue Cydon, telum immedicabile, torsit,/ stridens et celeris incognita transilit umbras:/ talis se sata Nocte tulit terrasque petiuit»; Lucano, *Farsalia*, IV, vv. 680-81: «Marmaridae volucres, aequaturusque sagittas/ Medorum, tremulum cum torsit missile». Salcedo Coronel aggiunge Omero, Esiodo, Catullo, Stazio, Silio Italico, Id., *Soledades*, cit., ff. 195 r.-197 r.

danno impetuosamente alla corsa più veloci di un torrente in piena, di un dardo partico, dell'Austro e del pensiero di un vivace ingegno. La *climax* si chiude ugualmente nei versi gongorini, dove per acuire l'iperbole, si asserisce che il pensiero non riesce a mantenere il passo neanche del più lento dei corridori.

Ancora un'articolata similitudine apre la *Soledad Segunda*, il cui *incipit* inscena un piccolo duello tra un ruscello e il mare, paragonato a quello combattuto tra un vitello e un toro (vv. 1-26). «Elegantissima comparación» dice Vázquez Siruela, che la analizza nel dettaglio, riconoscendone le motivazioni nel simile impeto, che caratterizza lo scorrere dei corsi d'acqua e l'indomita forza dei tori e nell'assimilazione, di classica tradizione, delle anse dei primi con la curvatura delle corna dei secondi⁵⁹¹. Pienamente concorde Díaz de Rivas nel segnalare gli stessi luoghi della tradizione: l'ode 14 del III libro di Orazio, dove l'Aufido viene definito «tauriformis»; il IV libro delle *Georgiche* dove l'Eridano «et gemina auratus taurino cornua vultu» (v. 371) e, di Claudiano, il *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus*, dove «Taurina/ leuantur cornua temporibus raucos sudantia riuos» (vv. 220-21) ed il II libro del *De laudibus Stilichonis* «Hinc lybici fractis lugerent cornibus amnes» (v. 24)⁵⁹².

Sull'assimilazione dei corsi d'acqua, prevalentemente fiumi, alle corna del toro se ne innesta un'ulteriore tra la forma delle corna e la luna, chiaramente nella sua fase crescente o calante (vv. 17-19):

Eral lozano, así novillo tierno
(de bien nacido cuerno
mal lunada la frente)⁵⁹³.

Orazio la adopera nella seconda ode del suo IV libro (vv. 57-58) «fronte curvatos imitatus ignis/ tertium lunae referentis ortum», mentre Stazio la riprende nel VI libro della *Tebaide* «nondum lunatis fronte iuvenis» (v. 267), come lo stesso Claudiano nel *DRP*, dove Proserpina viene paragonata ad una tenera vitella sulla cui «lunata» fronte non sono ancora spuntate le ricurve corna «uitulum non blandius ambit/ torua parens, pedibus quae nondum proterit arua/ nec noua lunatae curuauit germina frontis» (I, vv. 127-29)⁵⁹⁴. Più vicini a

⁵⁹¹Vázquez Siruela, *Notas*, cit., ff. 163 v.-164 r.

⁵⁹²Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad segunda*, cit., f. 249 r.

⁵⁹³Góngora, *Soledades*, cit., p. 423.

⁵⁹⁴Claudiano, *Oeuvres, DRP*, cit., p. 15.

Góngora Stazio e Claudiano, con i quali condivide la scelta di attirare l'attenzione sulla fronte quando non sono ancora spuntate le corna.

Una metonimia ricorrente è costituita dal denotare un oggetto attraverso il materiale con cui è costruito. Si vada subito al dardo più volte designato mediante il frassino come accade, segnala Salcedo Coronel, nelle *Metamorfosi*, XII ai vv. 122-24: «nec fraxinus errat/ inque umero sonuit non evitata sinistro,/ inde velut muro solidaque a caute repulsa est» e nell'*In Rufinum* al v. 218 «non stridula fraxinus iret». L'autore anonimo della *Defensa e Ilustración de la Soledad primera* cita lo stesso verso, in maniera non del tutto pertinente, a esplicazione della più complessa metonimia a cui ricorre Góngora quando denota la nave «abeto alado» (che il legno degli abeti sia particolarmente adatto a costruire navi lo testimoniano autorevoli poeti), in cui si innesta un implicito e triplice processo metaforico, che presuppone l'identificazione del mare con il cielo, delle navi, che solcano il mare/ cielo, con gli uccelli e delle loro vele con le ali.

Si chiuda la descrizione della prima tipologia con un'«elegante perifrasi». È così che Andrés Cuesta definisce la metafora a cui Góngora ricorre per introdurre il cinghiale nell'ott. LIV del *Polifemo*:

la fiera, cuyo cerro levantado
de Helvecias picas es muralla aguda⁵⁹⁵;

Il collo (o anche l'intero dorso) dell'animale è talmente ispido, che le setole che lo percorrono vengono identificate con rigidi aculei. Gli studiosi Micó e Ponce Cárdenas sono concordi nel ricondurre la metafora alla descrizione ovidiana dei vv. 284-86 dell'VIII libro delle *Metamorfosi* («Sanguine et igne micant oculi, riget ardua cervix,/ et saetae similes rigidis hastalibus horrent,/ stantque velut vallum, velut alta saetae»), mentre la Gates aveva segnalato⁵⁹⁶, oltre a Ovidio, il *carmen Hystrix* di Claudiano, esattamente i vv. 10-12: «silva minax iaculisque rigens in proelia crescit, picturata seges»⁵⁹⁷, in riferimento ai versi del *Polifemo*, ma anche di alcuni versi scritti nel 1607 per la marchesa di Ayamonte: «Al jabalí en cuyos cerros/ se levanta un escuadrón/ de cerdas siya no son/ caladas picas sin hierros»⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 172.

⁵⁹⁶Góngora's *indebtedness to Claudian*, cit., pp. 24-25.

⁵⁹⁷Claudiano, *Carmina*, cit., p. 346.

⁵⁹⁸Góngora, *Obras completas*, cit., p. 257.

Spostandosi su di un piano linguistico-semanticò è possibile da subito individuare due tipologie di ripresa: la prima interessa *iuncturae* lessico-semantiche nella maggior parte dei casi costituite da sostantivo più aggettivo, mentre la seconda è formata da cultismi, per lo più semanticì.

Le *Soledades* ne somministrano di diverse. Nella *Primera*, nell'«arroyo ronco» del v. 241 si leggono i «raucos sudantia rivos» al v. 21 del *Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus*⁵⁹⁹. Per la *iunctura* «polulante ramo», che designa le corna di un piccolo vitello (v. 331), Díaz de Rivas indica l'*Egloga VII* di Virgilio «et ramosa Micon uiuacis cornua cerui» (v. 30) e il I libro dell'*Eneide* (vv. 189-90): «capita alta ferentis/ cornibus arboreis, sternit», dove le corna evocano i rami degli alberi. Góngora salta questo passaggio e va metaforicamente al ramo germogliato, alludendo a «nec nova lunatae curvavit germina frontis» (*DRP*, I, v. 129), dove le corna della vitella/ Proserpina sono presentate quali germogli lunati non ancora spuntati⁶⁰⁰.

I «blancos estanques del Eurota» a indicare le chiare acque del fiume evocano la limpidezza degli «qui potat splendida/ stagna Tagi»⁶⁰¹ ai vv. 286-87 del *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli*.

Nella *Segunda* il «Tyrio veneno», che accende il mare (v. 558), allo stesso tempo colora le zampe della fenice nel poemetto che le dedica Claudiano «Tyrio pinguntur crura veneno»⁶⁰² (v. 20) ed il «carro perezoso», che designa la costellazione di Boote viene così definito da Giovenale nella V satira «frigida circumagunt pigri serraca Bootae» (v. 23), da Seneca nella *Medea* «Attica tardus plaustra Bootes» (v. 315) e infine da Claudiano nel I libro del *De laudibus Stilichonis* «[...] tardi flava Bootae» (v. 123).

L'«Ardiente Libia» della canzone in onore della presa di Larache (v. 82) e la sua variante «adusta Libia», presente nel *Panegirico* al v. 7, insieme alla «arena ardiente/ de la Libia» delle *Soledades* (I, vv. 597-98), vanno ricondotte al v. 206 del *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*: «Ite per ardentem Lybiam»⁶⁰³. La *iunctura* «surcando pielagos de arena», composta da verbo al gerundio più il suo oggetto più la sua specificazione, riscontrata nella suddetta canzone, invita a formulare un'ipotesi azzardata. Díaz de Rivas la lega a Lucano, IV libro della *Farsalia* «siccae sulcator harenae» (v. 588) e al

⁵⁹⁹Claudiano, *Oeuvres, Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. I, cit., p. 21.

⁶⁰⁰Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, cit., f. 134 v.

⁶⁰¹Claudiano, *Carmina*, cit., p. 140.

⁶⁰²Ivi, p. 370.

⁶⁰³Claudiano, *Oeuvres, Poèmes Politiques*, vol. I, cit., p. 47.

«sulcabat harenas» (v. 148) dell'epitalamio per le nozze di Onorio e Maria, riferito alle divinità marine che trasportano Venere. Si potrebbe, dunque, osare che l'assimilazione delle distese desertiche a quelle acquee, che Góngora realizza nella *iunctura*, sia stata stimolata dal contesto marino in cui si collocano i versi claudia nei, che le corrispondono.

Si concluda la rassegna con la serie di cultismi, per lo più semantici, che costellano la poesia gongorina. *Fatigar* compare in chiusura della prima ottava proemiale del *Polifemo* nella formula «fatigar la selva», di chiara ascendenza virgiliana (*Eneide*, IX, v. 605: «venatu invigilant, pueri silvasque fatigant»), che Claudiano riadopera nel *De laudibus Stilichonis* (III, vv. 307-08: «Nubiferas Alpes, Apenninique recessus,/ Garganique nives Hecaerge prompta fatigant»). Góngora forgia una nuova variante «fatigar las fieras» (v. 42) nella canzone *Moriste en plumas no, en prudencia cano* (1614).

Nella canzone per la presa di Larache si incontra il verbo *creer* ai vv. 52-53: «Al viento mas opuesto abeto alado/ sus vagas plumas crea [...]» il quale, spiega, Díaz de Rivas essere «tomado de los latinos, y entre ellos muy usado para significar que se fian los navios del mar y del viento», corredando la sua affermazione di attestazioni autorevoli, tra cui Orazio, Ovidio e Claudiano.

Poco più avanti, al v. 81 «complicado» sta per unito. Ancora illustri autori testimoniano l'impiego di tale accezione: Orazio e Claudiano⁶⁰⁴.

Infine, per un breve madrigale, che precede di un anno la morte di Góngora, il modello claudiano è limpido:

El líquido cristal que hoy de esta fuente
Admiras, caminante,
el mismo es de Helicon;
si pudieras, perdona
al paso un solo instante:
bebers cultamente
ondas del Parnaso
a su Vega tradujo Garcilaso⁶⁰⁵.

A confermarlo il cultismo semantico «tradujo», che procede dal «transferat» dell'altrettanto breve epigramma claudiano:

Transferat huc liquidos fontes Helicon Nais,

⁶⁰⁴Góngora, *Canciones y otro poemas en arte mayor*, cit., p. 139.

⁶⁰⁵Ivi, pp. 203-04.

et patulo conchae divieti orbe fluat.
Namque latex, doctae qui laverit ora Serenae ultra
Pegaseas numen habebit aquas⁶⁰⁶.

Ed infine il verbo *vencer* viene più volte adoperato nell'accezione di sconfiggere le altezze e associato conseguenzialmente alla cima delle montagne: nei primi versi del sonetto «Vencidas de los montes marianos/ las altas cumbres»; nella *Soledad primera*, al v. 53: «vencida al fin la cumbre»; così come Claudiano nel *Panegyricus de tertio consulatu Honorii* al v. 46: «ascensu vincere montes»⁶⁰⁷.

IV. 5. 4 Concludendo

Le parole di Salcedo Coronel, che avevano inaugurato la riflessione sul rapporto tra Góngora-Claudiano assumono ora, conclusa la rassegna dei *loci similes*, tutta la concretezza e lo spessore sperato.

La presenza di Claudiano, della sua poesia è profonda e sfaccettata. Da un insieme nutrito di luoghi testuali, resi dai preziosi commenti secenteschi, è emersa chiara l'incidenza del modello claudiano, caratterizzato da una molteplice funzioni. La varietà della poesia claudiana gioca, in merito, un ruolo di primo piano. Claudiano scrive panegirici, poemi epico-storici, invettive, epitalami, epilli e numerosi *carmina minora*, ponendosi al lettore Góngora come ricca fonte da cui attingere in abbondanza. Il poeta cordovese raccoglie il suo generoso offrirsi. Da essa mutua integralmente la struttura del panegirico, che trasferisce, assegnando ordine nuovo all'articolazione interna, al suo di panegirico, scritto per il duca di Lerma, in cui, inoltre, fa confluire la fusione di elementi costitutivi dell'*epos* e del discorso encomiastico, cifra connotativa del panegirico in versi, di cui Claudiano può dirsi fondatore.

Sull'articolazione claudiana dei *topoi* della *descriptio puellae* e *viri*, della benaugurante presenza delle divinità nuziali, dell'adornamento del talamo e del discorso intorno ad esso modella le sezioni epitalamiche che la sua poesia ospita.

⁶⁰⁶Claudiano, *Carmina*, cit., p. 398.

⁶⁰⁷Claudiano, *Oeuvres*, cit., p. 37. La segnalazione proviene da Salcedo Coronel, *Obras comentadas, Primera parte del Tomo Segundo*, cit., f. 66 e dalla Gates, *Góngora's indebtedness to Claudian*, cit., p. 19.

L'analisi dei temi che ricorrono nella sua produzione poetica, già dagli esordi, intessuti di motivi contraddistintivi, così come dei frammenti testuali, afferenti eminentemente ad un piano retorico-figurale, o degli elementi linguistici e lessicali ha riconosciuto loro quali testimoni dell'affiorare alla memoria del poeta della lezione claudiana, che, sempre trasformata nel processo di rielaborazione creativa, lascia le sue tracce. Seguendole, è possibile disegnare percorsi all'interno di uno stesso tema o motivo. Non si tratta di percorsi compiuti nel tempo, secondo precise tappe evolutive, ma momenti di un colloquio sempre vivo, ogni volta animato da intenzioni poetiche e contesti narrativi contingenti, ricostruibile attraverso le distinte rifunzionalizzazioni che i suddetti motivi o temi ricevono.

Con la distribuzione della copiosa quantità dei *loci similes* rispettivamente su un piano macro e micro testuale, dunque, si sostanzia la pervasività del modello claudiano; i due distinti ordini sigillano il suo *status* di *auctoritas* prediletta.

Appendice

ROBO DE PROSERPINA
DE CAYO LUCIO CLAUDIANO, POETA LATINO

Traduzido por el Doctor Francisco de Faría, natural de Granada.

A DON LUIS FERNÁNDEZ ANDEZ

de Córdoba, Duque de Sessa, Soma y Baena,
Marqués de Poza, y Conde Cabra, etc.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid. Por Alonso Martín.

Año 1608.

A costa de Iuan Berrillo, mercader de libros

Erratas

Fol. 14. pag. 1. estancia 3. vers. 8 dañe, diga daño: y en el mismo fol. pag. 2. Estancia 1. Vers. 7. Ungido, diga unido: fol. 21 pag. 1. estancia 2. Vers. 1 Orsptuo, diga Orpneo: fol. 31. pag. 1. estancia 1. Vers. 7. Envista, diga enviste: fol. 32. Pag. 2 estancia 2. Vers. 7 hembra, diga hambre: fol. 36. Pag. 2. Estancia 2. Vers. 4. Tu el juez, diga tu la juez: fol. 39. Pag. 2. Estancia 2. Vers. 7 ropas, diga copas: fol. 44. pag. 2. Estancia 1. Vers. 1 de dia, diga dedica: fol. 45. Pag. 1. Estancia 1. Verso 2. Que al atrevido, diga qual atrevido.

El Licenciado Francisco
Murcia de la Llana.

Tassa

Yo Francisco Martinez escrivano de Camara del Rey nuestro señor, de los que residen en el su Consejo, doy fee, que aviendose visto por los señores del un libro, intitulado el Robo de Proserpina, de Claudiano, traduzido por el Doctor Francisco de Faría, tassaron cada pliego del dicho libro, a tres maravedis en papel, y a este precio mandaron se venda, y no a más: y que esta tassa se ponga al principio de cada uno de los dichos libros. Y para que dello conste de mandamiento de los dichos señores del Consejo, y pedimiento del dicho Doctor Don Francisco de Faría, di esta fee en la Villa de Madrid a nueve dias del mes de Iulio, de mil y seiscientos y ocho anos.

Francisco Martinez

Aprovación

Por mandado de Vuestra alteza he visto este libro, intitulado, *El Robo de Proserpina y otras poesías*, traduzido de Claudiano por el Doctor Don Francisco de Faría Canónigo de la santa yglesia de Málaga. Y assí por no tener cosa que ofenda, como por ser curioso, en que ha mostrado el Traductor su buen ingenio y lenguaje, se le puede dar la licencia, y privilegio que suplica. En Valladolid, a 24 de Enero, 1603.

El Secretario Tomas Gracián Dantisco.

El Rey

Por quanto por parte de vos el Doctor Don Francisco de Faría, Canónigo del la Santa Iglesia de Málaga, y natural de Granada, nos fue hecha relación, que a istancia de los buenos ingenios, y aficionados a las buenas letras de humanidad aviades traduzido en este estilo Épico, y lenguaje vulgar, lo que Claudiano poeta Latino avía escrito de *Raptu Proserpinae*, que debaxo de ficción poética contenía admirable filosofía, y la aviades añadido las alegorías y sentidos naturales y morales que os avían parecido necesarios: y porque el trabajo non pareciesse tan solo le aviades adornado con algunas obras vuestras indiferentes, y lo uno, y lo otro era útil y provechoso, assí para las costumbres, como porque se enriquezía la lengua Castellana con la Latina, y porque se entendía que ningún Poeta, hasta oy lo avía traduzido, y apenas entendido, nos pedistes y suplicastes os mandássemos dar licencia y facultad para le poder imprimir, y privilegio por diez años, o por el tiempo que fuésemos servido, que sería hazernos bien y merced, o como la nuestra merced fuesse: lo qual visto por los del nuestro Consejo, y como por nuestro mandado se hizieron las diligencias que manda la pragmática por nos últimamente fecha sobre la impresión de los libros, fue acordado que devíamos mandar dar esta nuestra licencia para vos en la dicha razón, y nos tuvimoslo por bien: por la qual vos damos licencia y facultad, para que por tiempo y espacio de diez años cumplidos, que corran y se quenten desde el día de la fecha desta nuestra cédula en adelante, vos o la persona que para ello vuestro poder oviere, y no otra alguan podays imprimir y vender el dicho libro, que de suso se haze mención. Y por la presente damos licencia y facultad qualquier Impressor destos nuestros reynos que nos nombráredes, para que durante el dicho tiempo le pueda imprimir por el original que en el nuestro Consejo se vio, que va rubricado cada plana, y firmado al fin de él de Francisco Martinez nuestro escrivano de Cámara, è uno de los que en el nuestro Consejo residen, con que antes que se venda le traygáys ante ellos, juntamente con el dicho original, para que se vea si la dicha impresión está conforme a él, y traygáys fe en publica forma, como por corrector por nos nombrado se vio y corrigió la dicha impresión por el original. Y mandamos al Impressor, que assí imprimiere el dicho libro no imprima el principio y primer pliego, ni entregue más de un solo libro al autor, o persona a cuya costa se imprimiere para efecto de la dicha corrección y tassa, hasta que antes y primero el dicho libro esté corregido y tassado por los del nuestro Consejo, y esto fecho, y no de otra manera pueda imprimir el dicho principio y

primer pliego, en el qual seguidamente se ponga esta nuestra licencia y privilegio, y la aprobación, tassa y erratas, y no le podáys vender ni vendáys, vos ni otra persona alguna, hasta que esté el dicho libro en la forma susodicha, so pena de caer è incurrir en las penas contenidas en la dicha pragmática y leyes destos reynos que sobre ello disponen. Y mandamos que durante el dicho tiempo persona alguna sin vuestra licencia no le pueda imprimir ni vender, so pena que el lo imprimiere y vendiere aya perdido y pierda qualesquier libros, moldes, y aparejos que de él tuviere: y más incurra en pena de cinquenta mil maravedís por cada vez que lo contrario hiziere, de la qual dicha pena sea tercia parte para la nuestra Cámara, y la otra tercia parte para el juez que lo sentanciare, y la otra para el que lo denunciare. Y mandamos a los del nuestro Consejo, Presidente y Oydores de las nuestras Audiencias, Alcaldes, Alguaziles, de la nuestra Casa, Corte, y Chancillerías, y a otras qualesquier justicias de todas las ciudades villas y lugares de los nustreos Reynos e señoríos, y a cada uno en su jurisdicción, assí a los que agora son, como al os que serán de aquí adelante, que vos guarden y cumplan esta nuestra licencia y merced que assí vos hazemos, y contra ella no vos vayan ni passen, ni consientan yr ni passar en manaera alguna, so pena de la nuestra merced y de diez mil maravedís para la nuestra Cámara. Dada en Valladolid, a treze días del mes de Março de mil y seyscientos y tres años.

Yo el rey.

Por mandado del rey nuestro Señor.

Iuan de Amezqueta.

A los Lectores

Quán difícil sea en tanta diferencia de números, voces, y modos de dezir, como de un idioma a otro se conocen, traduzir tan fielmente, que la traducción agrade tanto, como la obra principal, júzguelo el Sabio, a cuyas manos este mi trabajo llegare. Y si como espero le pareciere que he procedido con juyzio, y obediente a los preceptos de los Legisladores deste arte, sin desdornar el lustre, ornato, y figuras de que usó Claudiano, y valiéndome de la frasi más propia de mi lengua materna: en premio deste cuydado le suplico defienda mi obra, de los que arrojadamente quisiere reprehender lo que yo con tanto estudio he desseado castigar. Bien quisiera ofrecer perfeto este estudio, e intento que Claudiano dexó imperfeto y destroncado, mas confieso que me desanimó mi conocimiento proprio, que no fió tanto de mí que pueda ygualar lo que tanto heroico y claro ingenio con alteza de estilo estendió: no faltará otro más capaz, o más animoso, que quiera acometer esta empresa, y yo quedaré contento, con solo el nombre de traductor de esta obra tan insigne, que porque todo no parezca inútil, quise exornar con dos sentidos alegóricos, uno moral, que pongo al principio de cada libro y traduxe de Italiano el otro natural, que pondré al fin de la verdadera historia: y este dio ocasión a la ficción poética, a que Claudiano se aplicó, y yo ofrezco traduzida.

Vale, & co.

Al Duque de Sessa y Baena, Marqués de Poza, y Conde de Cabra

A los años mil (Señor)
buelve el agua a su carril,
y al fin de los años mil,
se buelve al primer amor,
seca el estío una flor,
mas a su beldad primera
la torna la Primavera,
que si no es por maravilla
nunca una misma semilla
de su especie degenera.

De los bienes de fortuna,
dizen que el más estimado
es nacer desobligado
a correspondencia alguna,
sobre el ciel de la luna
està este dichoso tal,
que en la tierra no ay mortal
de tan noble carga essento,
porque el agradecimiento
liga por ley natural.

Bastardo de mi linage,
insigne Duque sería,
si os negara la voz mía
su devido vassalage
aquel antiguo omenaje,
y fidelidad jurada,
de mis padres heredada
en mi pecho vive en pie,
que agradecimiento y fe
llega tarde, y tarde enfada.

Tarde, y con servicio nuevo
oy mi deuda satisago,
no digo, señor, que pago,
sino que el feudo renuevo,
que si por mis padres devo,

vos me obligáys infinito,
nada de la deuda quito,
mas id señor de scontando,
podrá ser el tiempo andando,
que me deys el finiquito.

Mas no quiero redención,
que quando la deuda cesse,
a que os sirva y la confiesse
me fuerça mi inclinación,
y fúndase en tal razón
este afecto natural
que no os reconoce yqual,
ni halla Príncipe en quien
esté todo lo que es bien
tan leños de lo que es mal.

Injusto agravio os hiziera,
si particularizara
vuestra estirpe ilustre y clara,
que es honra de nuestra esphera,
tanta vencida vandera,
tanto Rey cautivo y preso
relatarán el processo
de vuestra heredada gloria,
que mi pluma, y mi memoria
haz en tácito lo expresso.

Lo que oy ofreceros trato,
en humilde servicio,
de gran volutad indicio,
don rico, en pequeño plato.
Si huvo Rey que no fue ingrato
Al que en sus manos le dio
aguas puras que bebió,
en vuestra excelencia veo
Príncipe, que un buen desseo
más humano agradebió.

Recibid, gran Duque el don,
que con humildad se os da,
que en solo admitirlo está
la justa satisfacción,
los originales son
dignos de vuestra Excelencia

y si yo con ignocencia
ofrezco mi caudal pobre.
Quilate mi humilde cobre
el oro de vuestra ciencia.

Don Francisco de Córdoba Racionero en la Santa Iglesia de Córdoba, al
Doctor Don Francisco de Faría

SONETO

Llevó consigo al tenebroso infierno
robada a Ceres su progenie bella,
no sin favor de la Acidalia estrella
del alto Iove al imbidioso yerno.

Bañado el rostro bello en llanto tierno
su madre el mundo rodeó por vella
hallola, y a la luz quiso traella
mas no pudo sacarla del averno.

En vano procuró bolverla al día,
el amigo mayor del gran Teseo
provando el temple del azerado filo.

Que a ti solo tal gloria se devía,
cisne gentil del Dauro nuevo Orfeo,
aunque el Arno murmure, y gima el Nilo.

El Doctor Tribaldos de Toledo

SONETO

Quando de Proserpina el robo, y llanto
pintáis, docto Faría, en verso eterno,
visible me parece que discierno
al invisible Reyno del espanto.

Quando después pintáis mudando el canto
el prado y flores del Elisio averno,
trocado me parece el negro infierno
en coro hermoso, y consistorio santo.

A tanto aspira el rayo generoso
del claro y singular ingenio vuestro,
su espíritu gentil, su gallardía.

Que en esto podrá ver el más curioso
en invenciones propias qué Faría,

quien es en las angostas tal maestro.

Fernando Bermudez Carvajal,
Gentilhombre de Cámara del Duque de Sessa

SONETO

O cisne dulce que del Dauro vienes
a Pisuerga, a cantar en voz suave,
con un estilo tan eroico y grave,
que suspensos oyéndote nos tienes.

La fama con el bien que nos previenes
en su carro veloz tu nombre clave
Apolo con su Cítara te alabe
y ciña de laurel tus doctas sienas.

Préciesse egypto más, que no se engaña,
aumentando opinión que es tan devida
y el mundo alabe su su dichosa suerte.

Y a ti Doctor famosos hónrete España,
pues lo que no alcançó su autor en vida,
haze tu ingenio que lo alcance en muerte.

El Licenciado Clemente de Villarroel y Guzmán a Don Francisco Faría

No la hermosura divina,
y perfecta gentileza,
no soberana belleza
de la hermosa Proserpina,
tanto al robo al Dios inclina,
convirtiendo el alma fiera
de azerado bronze en cera
como del hado saber
que Faría avía de ser
quien el successo escribiera.

Sentido Historial

Luego que por el pecado los hombres tuvieron necesidad de alimentarse, el pan ordinario que comían, era del fruto de las enzinas, que en España dezimos bellotas, como lo refieren Eusebio, y Suidas, y se colige de Claudiano; mas quando no tomemos tan de lexos la carrera Autor es Plutarco, en lo que escribió de Platensi Dedala, que luego después del diluvio, el pan de los hombres fue de bellotas. En este siglo reynava en Sicilia Siculo, cuya muger prudentissima y de gran valor y entendimiento, llamada Ceres, del trigo silvestre, que en aquella Isla, y no en otra parte del mundo nace, quiso hazer experiencia, y sembró algunos granos, con cuydado de cultivarlos: estos a su tiempo fructificaron otros más luzidos y llenos, semejantes a su semilla: dellos hizo una massa, y descrubió la suavidad que tenían, y abundancia con que fructificavan, sembró más y más, y hallose instruyda de la experiencia: con la qual para la comodidad de sus gentes hizo cultivar la tierra, y que todos sus Islenos sembrassen, ellos lo hizieron, y viose, que el trigo en mayor perfección y abundancia que otra alguna simiente nacía: y assí los Sicilianos fueron los primeros labradores del mundo, y de quien todas las demás naciones aprendieron, hasta que al fin el pan del trigo vino a ser alimento ordinario. La utilidad que los Sicilianos hallaron en el sembrar, y la frecuencia con que se aplicaron a la labor, experimentando que tierras fuessen más acomodadas para ello, obró que los campos se dividiessen, sobre cuya división Ceres hizo diversas leyes, que fueron las primeras a quien han imitado las que oy tenemos, y por esta razón la ciega gentilidad la adoraron por Diosa, y como a inventora de las miesses, y autora de las sagradas leyes le consagraron aquella Isla de Sicilia, como se colige de las historias antiguas, y lo muestran bien claro las monedas y medallas de aquel tiempo, en las quales a la una parte se descubre la diosa Ceres coronada de espigas granasas, y a la otra la figura de la misma Isla. Sucedió que esta Ceres, Reyna de Sicilia, tuviesse una hija llamada Proserpina, cuya hermosura era notoria. Desta tuvo noticia Orión, y por otro nombre Aldioneo Rey de Epiro, y de los Molosos, y assombrando con la fama de tanta belleza desseó verla, y secretamente partió a Sicilia, y aviéndola visto, se encendió en tan gran amor, que la robó estando ausente su madre Ceres: la qual ignorante del robo, bolvió a Sicilia, y como echasse menos a su hija Proserpina, y no tuviesse noticia del robador, anduvo mucho tiempo por mar, y por tierra, buscándola con las ansias, que se pueden creer que llevaría una madre a quien huviessen robado una sola hija. Mas al fin llegando al lugar donde la tenía Orión, vino a hallar la aprenda que buscava con que

cessó su peregrinación, en la qual a todos los lugares por donde passava enseñó el modo de sembrar el trigo, cultivar la tierra, y recogerlas miesses.

Esta historia dio ocasión a los poetas, assí Griegos como Latinos, y cada uno fingió conforme al dictamen de su entendimiento, y como el robador fue oculto, y en mucho tiempo no se tuvo noticia de él, fingieron que Plutón, Rey del infierno, avía robado a Proserpina, a tiempo que su madre Ceres estava ausente de Sicilia, y que bolviendo, y no hallando su hija, fue vagando por todas las partes del mundo de noche y de día, sin tener jamás reposo, y con dos teas encendidas, la buscó, hasta que al fin tuvo noticia della: y sabiendo que estava en el infierno, pidió a Iúpiter que le concediesse, que los seys meses del año estuviesse con ella sobre la tierra y los otros seys, con su marido Plutón en el infierno, y assí fingen que se hizo. Esta fábula escribió Claudiano, y aunque no la acabó, lo que hizo es tal como se ve por su obra, quando mi traducción no descubra algo de lo mucho bueno con que él se dilató.

Sentido Natural

Por la persona de Ceres, puede significarse la agricultura.

Por Proserpina, las semillas que se siembran.

Por Plutón, la tierra que las recibe.

Por el robo de Proserpina, el tiempo de sembrar.

Por la diligencia de Ceres en buscar su hija, la que han de poner los labradores en cultivar, y sembrar la tierra, y recoger las mieses.

Por los seys meses que Proserpina está con Plutón en el infierno, se entienden los seys que la semilla está debaxo de la tierra, y no se muestra con espiga granada, hasta fin de otros seys meses que los panes tardan en sazonzarse, y recogerse, que son los seys meses que fingen que está con su madre, que esto es estar el trigo en poder de los labradores.

La sentencia que Iúpiter da, con acuerdo de todos los dioses, determinando que Proserpina se de por muger al Rey del infierno, significa la soberana providencia del movedor supremo de las cosas, y la orden dada a la generación y corrupción de las escrituras por medio de las segundas causas.

Por las hachas, o teas encendidas, con que Ceres buscó a su hija, se significa la vigilancia del labrador en solicitar la abundancia de las mieses.

Por la mismas hachas, o teas los instrumentos de la agricultura, sin lo quales dificultosamente se pudiera coger el trigo, por quien es significada Proserpina. Y esto baste quanto a este sentido, y todo junto lo sugeto, y a mi con ello a la corrección de la Santa Madre Iglesia, y a la del docto, que justamente me reprehendiere.

CAYO LUCIO CLAUDIANO
DEL ROBO DE PROSERPINA
Libro primero

Argumento

Quiso Plutón muger, previno guerra
contra Iove, las Parcas la impidieron,
Mercurio embaxador las pazes cierra,
y darle a Proserpina resolvieron:
Dexa Ceres su hija, y se destierra
A Frigia, a Venus movedora hizieron
del robo, ella deciende muy loçana,
y a ver la virgen Palas y Diana.

Sentido Alegórico

Por la person de Plutón, que luego que determinó a querer esposa, impetuosamente se resolvió a dar guerra a Iúpiter y a los dioses, se representa la naturaleza del hombre rico y sobervio, cuyo entendimiento ofuscado con la sombra de las vanas y poco durables riquezas, incapaz de la lumbré de la razón, apetece sin moderación, e insolentemente procura todo aquello que le pone delante la concupiscencia.

Por las Parcas, que procuran divertir a Plutón del intento de hazer guerra a su hermano, se denota la fuerça celestial que resiste a la humana.

Mercurio eligido por Embaxador a Iúpiter, significa de quán grande importancia sea entre dos personas discordes y desavenidas un amigo tal que con la viveza de su ingenio, y con la eficacia de sus razones reconcilie los ánimos y los restituya a su antigua conformidad.

Por Iúpiter, que concede a Plutón, que aya por muger a Proserpina, se muestra la divina providencia, la qual mucho mejor que nosotros mismos entiende nuestros desseos y del camino por donde nosotros los guiávamos las más vezes para precipitarnos, los tuerce y en camina a mejor fin que el que nosotros mismos nos representávamos y apetecíamos con nuestra propria voluntad.

Por Proserpina, que dexada de su madre sola en su casa, sin salir della, se ocupava en bordarle una riquísima ropa y texerle una curiosísima tela: se representa la buena educación y ensañanza de las hijas, a que están obligadas las honradas y solícitas madres.

Por aver dexado Ceres sola a su hija, y averse sido robada en este medio tiempo, se advierte a las madres que en ninguna manera deven descuydarse un punto con sus hijas, ni hade aver ocasión tan fuerte que las obligue a dexarlas solas, especialmente siendo de poca edad; porque mientras la hija no tuviere maduro y sazonado juyzio y experiencia de cosas para guardarse a sí misma, no ay que hazer confianza en muros de bronze, ni en fidelidad de criadas, ni guarda de otra persona, que no sea la propria madre: porque a ninguna persona está tan bien la salud y honor de la hija como a la que la parió, y dessea honrarse con ella.

Venus, ministra y executora de la voluntad de Iúpiter, para el robo de Proserpina, y acompañada de Palas y Diana: significa, que el amor es una liga y ayuntamiento de la mente divina ordenado, y verdaderamente hijo legitimo de Dios, en quanto en el se procediere con simpleza, y puridad de conciencia.

Libro Primero

- 1 Los cavallos furiosos del amante,
robador infernal, Rey del Erebo,
y de Tenaro el carro, que arrogante
obscureció la clara luz de Febo:
de la hija infeliz del gran Tonante
cantar me manda (atrevimiento nuevo)
las negras bodas, y el horrible caso
lexos profanos, alargad el passo.
- 2 Ya el poético espíritu divino
desterró de mi pecho el miedo humano,
Apolo vive en mí, yo lo imagino,
pues otro intento me divierto en vano:
Febo inspira mi lengua, a Febo inclino
el ingenio, la voz, la pluma y mano,
y si es que canta y versifica Apolo,
yo cantaré con él, no cante solo.
- 3 Pero ya de su assiento, y pedestales
me parece que veo desasirse
simulacros de Dioses inmortales,
no usados a moverse, o desunirse:
veo las claraboyas celestiales
dar mayor luz, más claridad vestirse,
pronosticando la fatal jornada
del negro Dios de la infernal morada.
- 4 Paréceme que escucho el alarido,
que en el profundo de la tierra suena,
y que el templo en Atenas conocido,
por Cécrope su Rey gime de pena
y el de Eleusis de Ceres más querido
sus antorchas levanta y desordena,
silvan de Triptolemo las culebras,
con pecho enhiesto, y con menudas quiebras.
- 5 Silvan, y con las colas escamosas
sobre el pintado cuerpo levantadas
se deslizan confusas, y medrosas
las soberbias cervices empinadas:
las roxas crestas a la vista hermosas,
por ser como prudentes avisadas,
tienden a los acentos de quien canta,
que bien avisará, si el verso encanta.
- 6 Y, veys allí de lexos se descubre,
que sale a vistas Hécate triforme,
y el libre Baco, que el plazer no encubre,
al lado suyo en amistad conforme:
de yedra se corona, y yedra cubre
su frágil Tirso, y su cuello informe,
las uñas de oro de una tigre ata,
cuya piel sobre el cuerpo se dilata.
- 7 Dioses, a quien por el vazío Avemo
sirve la innumerable muchedumbre
de condenados al horror eterno,
donde jamás se vio del Sol la lumbrer:
los que nos days con general gobierno,
quanto caduco por mortal costumbre,
en lo que el lago Stigio, y Flagetonte
ciñen de tierra, y mar, de vega y monte.
- 8 Manifestadme (o padres de la tierra)
de essa vuestra región la oculta entrada,
y en los secretos, que esse Polo encierra,
no haya cosa a mi musa reservada:
con quién componéys paz, a quién days guerra
cómo está essa República ordenada,
cuéntamne sus ocultas puridades
vuestras obedecidas deidades.

- 9 Contadme (pues amor Flechas no afina)
con que fuego se vio Plutón vencido,
que robando a la bella Proserpina
le diesse en dote el Reyno del olvido:
Contadme, si su madre fue adivina
del Robo, y en qué partes la ha seguido,
pues por albricias del hallazgo dota
de trigo al suelo, en vez de la bellota.
- 10 En otro tiempo el Rey del negro Erebo
tomó coraje, y encendiose en ira,
viendo que solo él, Dios, y mancebo
ninguna diosa como a esposa mira:
y impaciente de ver que un año nuevo
tras de otro estéril, se le va y retira,
en lo cóncavo obscuro de la tierra,
contra los dioses sumos tocó a guerra.
- 11 No lleva bien, que allá lo sepan ellos,
y él ignore lo que es cama de esposo,
regalos de marido, miembros bellos,
confusos brazos, y mirar gracioso:
dos almas juntas, dos ceñidos cuellos,
común aliento, competir gustoso,
quiere gozar, dando a sus hijos madre
del dulce nombre, y título de padre.
- 12 Y en esquadras y ejército formado
acuden monstruos del baratro obscuro,
deforme cada qual, y conjurado
de alçar vanderas en el celeste muro:
discordia la primera se ha mostrado,
cubierta de rigor, y azero duro,
imperiosa la hambre, el odio fuerte,
temor y llanto, atrevimiento y muerte.
- 13 Conjurán contra Iúpiter Tonante
las tres Furias, su fiera compañía,
Tesifón, entre todas arrogante,
que en vez de caballera sierpes cría:
lleva en su mano un pino radiante,
con luz infausta, que a rigor movía
llamando a recoger los fieros monstruos
de armados pechos, y amarillos rostros.
- 14 Poco faltó, que a su primer discordia
bolviessen, de su paz desavenidos
los elementos quatro, que en concordia
por tantos siglos fueron mantenidos:
faltó muy poco, que a su antigua gloria
los hijos de Titana tan temidos,
rotos los calabozos del infierno
bolviessen a dar guerra a Iove eterno.
- 15 Poco faltó, que del estrecho brete
desasido Egeón, crüel, y fiero
con los hijos del cielo, diez y siete
Gigantes de valor, y esfuerço entero:
pues vengarse de Iúpiter promete
subiesse a castigar su desafuero,
venciendo con cien pies y con cien manos
la furia de sus rayos inhumanos.
- 16 Pero las Parcas viendo el aparato
de guerra tan crüel, y prevenida,
en forma el campo, y en su fuerça el trato,
a riesgo tanto Dios, y tanta vida:
en la fuerça del ímpetu, y rebato
doman la furia a la canalla unida,
temiendo del furor de monstruos tales
el daño de los orbes celestiales.

17 Y ante los pies del general valiente
con umildes rodillas se postraron,
y sobre su severo rostro y frente
las canas cabelleras desataron:
iuntan las manos, que de tanta gente
con presto huso el bien, o el mal hilaron,
y a cuya ley, y general gobierno
está sugeto el mundo casi eterno.

18 Porsí y en nombre del las dos hermanas
Láchesis más antigua, y más severa,
del rostro dividió las hebras canas
de aquella mal peinada cabellera:
y al fiero Rey entre sus sombras vanas,
aunque con voz cansada, de manera
habló llorando, que en angustia puesto
le obligó a que mudasse presupuesto.

19 O Gran Rector de la región obscura
(Láchesis dize) a cuyo arbitrio santo
está sugeta la menor criatura,
que gime en las tinieblas del espanto:
tú, a quién servimos con lealtad segura
con nuestro estambre y ruelas tiempo tanto,
y dando a todo fin, das ser a todo,
y el nacer, y el morir tratas de un modo.

20 Tú, en cuya mano está, y es governado
quanto tiene en el mundo nombre y vida,
pues forma das a lo que está engendrado
de la materia informe, y mal pulida:
tú, a quién se deve lo que el tiempo ha dado
de siglo en siglo, con veloz corrida,
tú al fin por quién las almas castigadas
segunda vez de cuerpos son dotadas.

21 No intentes (o Gran Rey) quebrar las leyes
de aquella firme paz que compusimos,
ni indignes tanto tus robustas greyes,
contra lo que los hados dispusimos:
a tus hermanos, que qual tú son Reyes,
dar guerra es impiedad, que no sufrimos,
y si la piensas dar, y alçar vandera,
desnuda el ser de Dios, pues eres fiera.

22 Como que a los sacrílegos Gigantes,
contra los dioses sumos atrevidos
abras puerta, y des luz, con que arrogantes
conquisten esos cielos no vencidos:
no así te precipites y adelantes,
busca primero medios comedidos,
si esposa quieres, pídel a tu hermano,
darate Iove esposa de su mano.

23 Oyó Plutón a Láchesis, y a penas
del fiero intento dessistir quería,
mas al fin respetó a las Parcas, llenas
de razón, de modestia, y cortesía:
al justo ruego sossegó en sus venas
el alterado humor, que las regía
y quieto un tanto, començó a amansarse
el pecho más difícil de humanarse.

24 De la manera que bravo, y furioso
Bóreas, se armó de un rezio torbellino,
desseando soplar impetüoso
granizo espesso, y yelo christalino:
ya el tiempo, ya que ronco y enojoso
el mar, la selva, y campo más vezino
quiso alterar, domó su furia Eolo
con encerrar y aprisionarlo solo.

- 25 Manda Plutón, que venga a su presencia
el gran hijo de Iúpiter, y Maya,
y de su voluntad, y su impaciencia
lleve nueva a su padre, y luego vaya:
vino Mercurio a toda diligencia,
que en ser veloz el viento tiene a raya,
y en ser galán aventajó al desseo
con su roxo sombrero, y caduceo.
- 26 En una grande sala, más obscura
que todas las demás, Plutón estava
sobre un Tosco teatro, cuya altura
Horror, y magestad manifestava:
su basto cetro y fiera compostura,
en vez de dosel rico, cobijava
una nube tristísima, y gimiendo,
el dolor, y el temor yban creciendo.
- 27 Quiso hablar, ya el primitivo acento
de las palabras, que entonó furioso,
el real palacio, el húmido aposento
de su furor se estremeció medroso:
los tres aullidos, que despide essento
por tres fieras gargantas el ravisio
guardián infernal detuvo un tanto,
mas ni cessó Plutón, ni el fiero espanto.
- 28 Su corriente de lágrimas copiosa
como assombrado represó Cocito,
la suya verdinegra, y sonora
enmudeció Acheronte al fiero grito:
en su ribera triste, y espaciosa
quebró sus ondas Flegetón maldito,
todo tembló, sin que Plutón mitigue
la voz horrenda, con que assí prosigue.
- 29 Cilenio (nieto de Tegeo Atlante)
común deidad al cielo, y al infierno
que solo tienes con poder bastante
deste Polo y aquél libre gobierno:
tú cuyo ministerio es importante
destos dos mundos al comercio eterno
ve presto, abre esse viento, y lo que digo
le dirás al gran Iove mi enemigo.
- 30 Qué mayoría, o qué derecho tienes
en mí (o tú, el más crüel de los hermanos)
pues si fortuna no me dio tus bienes,
negándome esos cielos soberanos;
no quitó la corona destas sienas,
ni han perdido sus fuerças estas manos,
las armas juego, y aunque luz me falte,
verás quién soy quando tu muro assalte.
- 31 No porque tú, los rayos encendidos
que te labran mis Cíclopes despidas,
y de esse fuerte braço sacudidos
ayan causado fin a tantas vidas:
ni porque con tus truenos, y rüydos
el viento burles y su curso impidas,
me tengas por tan tibio, y tan covarde,
que en conquistar aquestos muros tarde.
- 32 Pudieras contentarte, con que viva
ageno de la luz del Sol hermoso,
y que agraviado de la suerte esquivada
posea aqueste infierno tenebroso:
pudiérate alegrar, que me reciba
él, quando a ti el luzero luminoso,
y que te hagan fiesta tus triónes
quando a mí aquestos búhos y Abiones.

33 Ya de mi sufrimiento satisfecho,
si en ti hubiera piedad, estar pudieras,
sin que contra razón, fuero y derecho
bodas, y matrimonio me impidieras:
faltan por dicha a tu indignado pecho,
para vengarte en mí trazas más fieras
pues quando tú con tres mugeres vives
a mí los desposorios me prohibes?

34 Neptuno entre los braços de Amfitrite
se entretiene, se enlaza, y se recrea,
y con dulce, y otro dulce embite,
beve el aliento a quien el mar le orea:
tu Iuno, sin que amor la solicite,
a sus faldas te llama, y te dessea,
y en el fraterno pecho alivio tienes,
quando cansado de los rayos vienes.

35 Mas para que me canso, en acordarte
el violento estupro de Latona
a Ceres, en quien tienes tanta parte,
ni a la gran Temis, que a tu hurto abona:
no te falta muger con que gozarte,
ni el número de hijos, que corona
tu mesa con dichosa muchedumbre
y ilustran ya las sillas de tu cumbre.

36 Muy bien te gozas tú, yo solo vivo
en aqueste desierto colaboço,
triste, pues de tu mano no recibo
consorte de mi pena y de mi gozo:
consuelo falta a mi dolor esquivo
quando me veo Dios, Rey, fuerte, y moço:
y sin esposa, que me de en ofrenda
un hijo, un suçessor, amada prenda.

37 Mas baste ya el perdón de tanta ofensa,
y por las sombras del infierno juro,
por laguna de horror inmensa,
donde tanto spíritus apuro:
que si me niegas lo que pido, piensa,
que abriré puertas al Tartáreo muro,
meteré en él la luz de tus almenas,
y alargaré a Saturno sus cadenas.

38 Haz lo que ruego, o teme, no confunda
aquese Polo Christalino y claro
con aquesta región negra, y profunda,
a cuyo Rey has sido tan avaro:
dixo, y cessó con ira furibunda,
y el mensajero en ligereza raro
pisava ya la máquina estrellada,
y a Iove representa su ambaxada.

39 Escuchola el gran padre atentamente
y en su divino pecho rebolvía
diversos pareceres, porque siente,
que tal esposo a nadie convenía:
ninguna diosa hiziera cuerdamente,
en trocar por la noche, al claro día,
y en tanta confusión, y duda puesto,
se animó a un riguroso presupuesto.

40 Florecía en beldad virgen divina,
única hija de la diosa Ceres,
a quien sin causa despojó Luscina
de la fecundidad que a otras mugeres:
y con averle dado a Proserpina,
negó segundo fruto a sus placeres,
por esta es madre, que esta sola ha sido
quien la falta de hijos ha suplido.

41 Esta abraça, esta sigue, esta acaricia,
qual suele acariciar la vaca ausente
su bezerrilla simple, a quien codicia
la piel manchada el toro más valiente:
que como el polvo a penas desperdicia,
y a penas en la luna de su frente
encorva el cuerno con hozico romo
le lame el cuerpo, desde el cuello al lomo.

42 De su virgíneo ya al marital lecho,
la virgen en sazón se avezinava,
y ya su casto, y vergonçoso pecho
nueva llama y ardor solicitava:
tal vez con afición, tal con despecho,
ya pide bodas, ya las desechava,
quiere, y no quiere, y en tan gran batalla
llama la voluntad, y el temor calla.

43 El cielo alteran dos competidores,
de la divina prenda pretendientes,
en escudo, y en arco los mejores,
más ricos, más honrados, más valientes:
ofrece cada qual por sus favores
pródigas arras, dádivas, presentes,
Marte a Ródope ofrece, Apolo a Delo
Amilclas, Clarios, Lares y su cielo.

44 A aqueste ampara Iuno, a aquel Latona,
y cada qual la pide para nuera,
y de la honesta Virgen fue corona,
que en tanto Dios por ella compitiera:
mas a todos desprecia y abaldova
Ceres, que madre apasionada era,
y no adivina del futuro robo
escondió su cordera a tanto lobo.

45 Zela su hija, y por mejor guardalla
dexa el excelso Olimpo y se la entiega
a la Isla de Sicilia, porque halla
que en torno el mar la fertiliza y riega:
fiel al recebilla, infiel al dalla,
pues el santo depósito le niega,
la Isla fue con Ceres no adivina
del *daño*¹ que aguardava a Proserpina.

46 Sicilia en otro tiempo fue una parte
de la famosa Italia, y el mar fiero,
con ímpetus furiosos la reparte
mudado el sitio, que gozó primero:
rompió Nereo con pujança, y arte
los confines que tuvo y más severo,
sorvió los montes, con que *unido*² estava
lo poco que por desunir quedava.

47 Cubrióla con el mar, y solamente
se ven los promontorios que campear.
Pachino altivo, Lilibeo valiente,
donde envisten las olas que bravean:
Pachino al Ionio mar muestra su frente.
Lilibeo a las ondas que pelean,
bramando entre sus braços pone freno,
quando bate a Peloro el mar Tirreno.

48 En medio desta Isla, su cabeça
de abrasados peñascos coronada
Etna levanta con tan grande alteza
que es de los promontorios venerada:
Etna testigo fiel de la brabeza
en los fieros Gigantes castigada,
Etna, hogera de encélado, que sufre
vomitar fuego, y espirar azufre.

49 A este bravo Gigante el monte oprime,
y si por desechar la carga inmensa,
a un lado, y otro se rebuelve y gime,
y essentar la cerviz rebelde piensa:
de que temer, que quando a más se anime,
con mil temblores, y humareda inmensa
la Isla arranque, y caygan sacudidas
las torres, y murallas más fornidas.

50 Solo a la vista se le da, y concede
del gran etna, tocar la excelsa cumbre,
que humano pie llegar allá no puede,
por la altura del monte, y por la lumbré:
la parte baxa en arboleda excede
quantos valles, y sotos Febo alumbre,
árboles a los cielos levantados,
no de villana mano cultivados.

51 La superior tal vez con niebla oscura
mancha la luz del sol, y anubla el día,
tal vez a la región más clara, y pura,
piedras en asqua, centellando embía:
las llamas alimenta, el fuego apura,
con daño general de quanto cría,
y entre tanto calor, la fe que deve
las guarda a las pabesas, y la a nieve.

52 Nieva en el monte, y del ardor inmenso
nunca se ven las nieves ofendidas,
porque la calidad del frío intenso
las endureze, y tiene defendidas:
y si por vezindad del humo denso
son en alguna parte derretidas,
no es milagro, mas es, que no lo baxen,
y mucho más que sobre el monte quaxen.

53 Mas que me admira, quando al Etna miro
disparar los peñascos abrasados,
como dispara del trabuco el tiro
contra los enemigos rebelados:
si el bramo homible, de que más me admiro
escucho en sus vazíos assombrados,
y ni la causa sé, ni de qué fuente
nace el bolcán de tanto fuego ardiente.

54 Será, que en sus entrañas preso el viento
busca su libertad, y no hallando
salida libre, ni camino essento
buelve, y rebuelve con furor bramando:
y al fin rompió con presto movimiento
por donde halló lugar desencasando
la peñas carcomidas de la puerta.
para su furia, no del todo abierta.

55 Será, que el codicioso mar tendiendo
sus braços por los senos escondidos
del alto monte, que yba humedeciendo,
se mezcló en las bolcanes encendidos:
y queriendo salir, y no pudiendo,
rimbombó con sus Ecos, y bramidos,
y salió al fin de estrecho tan penoso,
qual toro herido que escapó del coso.

56 Confiadísima, al fin, Ceres divina,
luego que allí dexó en secreta guarda
su bella prenda amada Proserpina,
sin sospecha del daño que la aguarda:
partió a Frigia, a sus campos se avezina,
a donde venerable, si gallarda,
la esperaba¹ su madre gran Cibeles,
torreada la frente como suele.

57 Seys dragones de colas enroscadas
tiran su coche, y ella los regía
tan veloz, que alcaçavan sus rodadas
las prestas nuves quel llevó por guía:
alegres con sus crestas levantadas
el freno cada qual humedecía,
manchando el cuerpo en parte, y por decoro
resplandecientes las escamas de oro.

58 Ya la media región del ayre hiende,
ya abaxa el buelo a las amigas eras,
y el polvo blanco de la tierra ofende
sus ruedas de oro en boltar lijeras:
la haza que se aró, y el surco estiende,
fructifica por llanos, y laderas,
con las espigas bermejea el carro,
al partir presto, y al parar bizarro.

59 En tanta copia fructifica el suelo,
que le es fuerça cortar al yr passando
las miesses levantadas hasta el cielo,
que assí como las dio, las fue trillando:
mientras camina, sin alçar su buelo
miesses van su camino acompañando,
ya dexa el etna atrás, Sicilia queda,
sin que alcançarse con la vista pueda.

60 Ay cuántas vezes al bolver los ojos
al palacio real, que se le encubre,
y en cuya guarda dexa sus despojos,
de sentimiento, y de dolor se cubre:
quántas pronosticando los enojos,
que avía de causarle el dios Lugubre,
tiernas lágrimas vierte, y se le quexa,
diziendo assí a la Isla que atrás dexa.

61 Queda en buen ora, o tierra venturosa,
por mi gusto a los cielos preferida,
y encargóte la guarda cuydadosa
de la única esperança de mi vida:
mi Proserpina te encomiendo, hermosa
prenda, de mis entrañas tan querida,
y quede a mi cuydado remitido
el premio a tu trabajo tan devido.

62 De oy más con los villanos açadones
no te verás herida, y golpeada,
ni te verás en rústicos terrones
del corbo diente del arado arada:
sin bueyes, sin gañanes, sin peones
rendirás flor, y fruta sazónada,
y al rico labrador, de rostro amigo,
lo admirará en sus parvas tanto trigo.

63 Dixo, y batiendo el freno a sus serpientes,
a la cumbre llegó del monte Ida,
donde están los palacios eminentes,
donde la gran Cibeles está servida:
allí está templo en que de tantas gentes,
su estatua es venerada, y es temida,
y con espessas ramas cubre un pino,
no sugeto a borrasca, o torbellino.

64 No açota el ayre con furor violento
este árbol consagrado a la gran diosa,
antes sus ramos con blandura el viento
hiere, formando música graciosa:
resuena el templo al músico concento
de Tiasos, que en fiesta religiosa
gritan en él, y gime con fiereza
Ida, y Gárgara inclina su cabeça.

65 Luego que vieron a la Santa Ceres
cessó el rústico son de tamborines
celebraron callando sus plazer
los Coros, dedicándose a otros fines:
quedó todo en confusos pareceres,
no suenan trompas, caxas, ni clarines,
no desnudó su estoque el Coribante,
y humillose el león más arrogante.

66 Báxala a recibir la gran Cibeles
hasta el umbral primero de su casa,
(fiesta que a ningún dios hazerle suele)
que de su estado, o quadra a penas passa:
para abraçar su hija no le duele
baxar sus torres sin medida, o tassa,
cíñele el cuello, sus mexillas besa,
y con el rostro su plazer confiessa.

67 Desde el más alto alcaçar de su cielo,
Iúpiter cuydadoso acudió a todo,
y lo interior de su secreto zelo
a Venus le revela deste modo:
puridades del alma te revelo,
y a dezirte mis ansias me acomodo,
Gran Citerea, lo que digo escucha,
que he de valerme de tu industria mucha.

68 Que se le aya de dar en casamiento
al negro Rey del Tártaro abrasado,
Proserpina, en mi oculto pensamiento,
mil siglos ha lo tengo decretado:
Átropos favorece aqueste intento,
la vieja Temis lo ha profetizado,
el tiempo ayuda, y Ceres al presente
en regiones remotas vive ausente.

69 Parte a Cicilia, y qual sagaz, y astuta
por sus campos divierte a Proserpina,
y quando el Sol la tierra desenluta,
vistiendo el campo con su luz divina:
qual tiende el caçador su red enxuta
a la corriente de agua más vezina,
tiende la tuya tú, y embuelta en ella
daré a Plutón a Proserpina bella.

70 No es justo, pues a mí me abrasa tanto,
que aya quien sin amor viva en sossiego,
desde este mío al reyno del espanto,
sienta toda la fuerça de tu fuego:
no quede alguno en la región del llanto,
que no sugetes con afecto ciego,
síéntalo Erinis, síéntalo Acheronte,
y pues lo vences todo, a todo oponte.

71 Con lascivas saetas bate el pecho,
del severo Plutón bravo y horrible
haz cera en algo al que es de azero hecho,
sienta lo que es amor este insensible:
oyole Venus, y acelera el hecho,
y acompaña Palas invencible,
con el arco de cuerno echado al ombro,
que fue del monte Ménalo el assombro.

72 Parten juntas, el cielo las respeta,
y abriéndoles camino va un luzero,
no de otra suerte que el veloz Cometa,
que al mundo amenazó con triste agüero:
y enbuelta en fuego, y sangre luz perfeta,
lo mira el pueblo, y teme el marinero,
que pronostica al mar, y a las ciudades
guerras, pestes, incendios, tempestades.

73 Llegan al sitio, donde el gran palacio
de Ceres relucía, y campeava,
obra loblada con primor y espacio,
por los Ciclopes, que Vulcano alaba:
los altos muros son de hierro tracio,
y las columnas en que el techo trava
de limpio azero, y los demás labraron
del metal que los Cálibes hallaron.

74 Nunca con tal primor forjaron obra
el gran Piragmon, ni Esterope fiero,
ni el fuelle que espirando aliento cobra,
con mejor viento le sonó al brasero:
nunca el río les fue de menos sobra
humedeciendo el no templado azero,
que salió de la fragua ardiente, y blando
en la mordaz tenaza centelleando.

75 Descúbrense luzidas, y vistosas,
con grave ornato las ebúrneas puertas,
vense las claraboyas luminosas
de marfil blanco, y évano cubiertas:
de plata son las cimas espaciosas
al cielo, y sus mudanças descubiertas,
y las columnas de oro, en vez de capas,
cubren de duro bronze lisas chapas.

76 En esta casa estaba Proserpina,
y con süave canto se entretiene,
bordándole una ropa a su divina
madre, que cree que cada punto viene:
labra los elementos, que imagina,
y dispone en el orden que conviene,
y con la diestra mano, y con la aguja
el reyno paternal borda y dibuja.

77 Bordó el confuso chaos, y dividiole,
como lo dividió naturaleza,
su lugar propio a cada cosa diole,
sin exceder la ley de su grandeza:
lo que es ligero en alto suspendiole,
puso en el medio lo de más graveza,
en la suprema parte fuego y viento,
y en la inferior la tierra, y firmamento.

78 Puso al ayre en región clara, y luzida,
y en la suya abrasada puso al fuego,
ondeó al mar, la tierra suspendida
en su natural peso pintó luego:
dio a todo matriz propio, y propia vida,
y dividiendo el chaos confuso y ciego
relevó de oro fino las estrellas,
y dudan las del cielo si son dellas.

79 Bordó las aguas de Ostro, y las riberas
de esmeraldas y perlas matizava,
hinchadas bravear las ondas vieras,
(tal era el arte con que el mar bordava:)
algas verdes pintó tan verdaderas,
que el piloto más cauto se engañava,
y entre menuda arena parecía,
que el ronco murmurar del mar se oía.

80 Eran de ver las cinco Zonas, y esto
significó por término admirable,
la de en medio abrasada a el solo puesto,
haziendola su ardor inhabitable:
las dos templadas de calor dispuesto,
y cada qual gustosa y habitable,
y las dos a los Polos más llegadas
mostró de blanca nieve coronadas.

81 En los palacios de Plutón su tío
dibuxó las Tartáreas deidades,
los hados suyos, y perdiendo el brío,
sintió en su pecho tristes novedades:
no faltó agüero, ni presagio impío,
que en ver tan denegridas magestades
de repente, sin causa, y sin enojos,
humedeció con lágrimas sus ojos.

82 Ya empuçava a bordar el Océano
entre puros cristales espumante,
mas reboviendo a la siniestra mano,
sintió a las diosas con su luz delante:
la ropa dextera, que bordava en vano,
y su rostro de nieve en un instante
tomó color de púrpura, y comienza
a sonroसार con virginal vergüenza.

83 No en tabla de marfil blanco, y luzido,
así campea del carmín la rosa,
ni fue el Ostro de Tiro repartido
por la muger de Lydia ingeniosa:
no de blanca azuzena en bien texido
ramo, se muestra clavellina hermosa,
qual se mostró la Virgen, mal segura,
vertiendo de sus labios sangre pura.

84 Ya el mar lbera, con horrible estuendo,
al Sol entre sus ondas hospedava,
y ya la noche húmeda, esparziendo
sueño común, la tierras enlutava:
ya al fraternal consejo obedeciendo
Plutón a su jornada se aprestava,
para alterar la Siciliana tierra
con robo cierto y aparente guerra.

85 Ya sin ser vista, Alecto les ponía
el coche a los cavallos, no domados,
que en sus dehesas el infierno cría,
y en el Cocito son aposentados:
los que beben el agua negra, y fría
del turbio Lete, y tascan enojados,
haziendo espumas, y esparziendo olvidos
los perezosos frenos mal regidos.

86 Ya *Orpneo*⁴ encamizado, se inquieta,
y sacudiendo el cuerpo el suelo hollava,
y ya Etón, más veloz que una saeta
el zaguán infernal desempedrava:
con erizada crin jamás sujeta
de su casta el mejor Nictéo estava
Alástor bravo, qual ravisoso perro
de Plutón señalado con el hierro.

87 Juntos ante las puertas infernales,
uno con otro rifa, y relinchando
se empinan, y se muerden, no leales
a lo que Alecto les está mandando:
a penas los sufrían los portales,
donde alegres estavan esperando
la presa honrosa, y prenda de alegría,
que les ofrece el venidero día.

Fin del libro primero.

CAYO LUCIO CLAUDIANO
DEL ROBO DE PROSERPINA
Libro segundo

Argumento

Sin rezelar su daño Proserpina
salió con Venus, Palas, y Diana
al Etna, y en su falda peregrina
de flores se corona, y engalana:
Plutón la roba, y corre no adivina:
siguiendo el carro cada qual hermana,
mas Iove ampara al tenebroso yerno,
qual fin triunfando decendió al infierno.

Sentido Alegórico

Por la soledad de Proserpina, persuadida y engañada de Venus, se representa la facilidad de las donzellas en dexarse llevar de una mala compañía.

Por la salida que haze al prado, se entiende, quan liberamente se dexan llevar, y quan poco cautelosamente se entregan a deleytes aparentes, y momentáneos.

Por la inobediencia en esta salida al prado, se representa, que por ninguna razón se pueden excusar las donzellas, quando excediendo de lo que sus padres o mayores les mandan, caen en algun gran peligro: como no se pudo excusar Proserpina, en aver salido de su casa contra el orden que su madre le avía dado, aunque más le pareciese que podía fiarse de la compañía de las tres diosas.

Por el robo repentino de Proserpina, se manifesta la poca seguridad de los bienes, y deleytes humanos, y que al mejor tiempo llega el mal suceso, y el desastre, y tras de todo la muerte.

Por Palas y Diana, que no pudieron socorrer a Proserpina, sin que por permisión de Iúpiter se la llevase consigo Plutón, se da a entender que no ay sabiduría, ni potencia humana e inferior tan poderosa y tan grande, que pueda hazer resistencia a la superior y divina.

Por Plutón, enternecido con el llanto y quejas de Proserpina, se muestra entre muchos exemplos que ay desta verdad, que no ay poder ni fuerças, ni ingenio, ni virtud, a quien el amor sugete.

Por la remisión de las penas que les fue concedidas a los condenados por la entrada y bodas de Plutón, se muestra que ningún señor Rey o principe de la tierra deve ser tan severo, que en los felices y prosperos sucessos, especialmente si son de importancia, no se muestre humano y apazible con sus vassallos, y les haga mercedes, como Plutón las hizo a las almas condenadas.

Libro Segundo

- 88 Yba cogiendo ya la noche el manto
de negro luto, y de tiniebla obscura,
y en su carroza de oro el Sol, en tanto
sus cavallos açota, y apressura:
rompe del Ionio mar las ondas, quanto
sin que vestiesse al día de luz pura
se entretuviessen retocando a solas
sus rayos, con las aguas y las olas.
- 89 En este tiempo Proserpina hermosa
engañada de Venus fementida
(quísolo assí la suerte rigurosa)
faltó a la fe, a su madre prometida:
la más humilde, y menos licenciosa
ya hija inobediente y atrevida
salió a la selva, cuyas ricas faldas
son de christales, perlas y esmeraldas.
- 90 Salió, mas al salir sus puertas dieron
del venidero daño tres señales,
tres vezes se trocaron, tres huyeron
del sitio original de sus umbrales:
tres vezes gimió el Etna, tres se oyeron
sus gemidos horribles, y leales,
mas ella que en prodigios no repara
monstró al justo temor rebelde cara.
- 91 A la selva llegó, y en compañía
sus tres hermanas, Venus la primera,
gozosa con su engaño, porque vía
tan vezino al león de su cordera:
el prado, el tiempo, y la ocasión media
para la presa, que hazer espera,
que piensa con tal robo, y tal trofeo
baxar trionfando al infernal Leteo.
- 92 Llevó el cabello de oro en gran madexa
a partes suelta, a partes enrrizada,
parte libre a la espalda, y parte dexta
sobre su blanca frente colocada:
ninguna gracia, la dexó con quexa,
y de la cinta por Vulcano obrada,
y una perla oriental, que la ceñía
el hábito de Púrpura pendía.
- 93 Con veloz passo tras de Venus yba
la blanca Reyna, que adoró Liceo,
la que en los montes del Arcadia esquivava
desquixarava al javalí más feo:
tras desta Palas, con su lança altiva
de la ciudad de Pandión Trofeo
una en batallas áspera guerrera
y otra en los montes entre fieras fiera.
- 94 Sobre su yelmo de luziente, y puro
oro, Tritonia al gran Tifón llevaba,
que en la defensa del celeste muro,
murió a sus manos de una herida brava:
el medio cuerpo muerto, y mal seguro
el otro medio de vivir estava,
humano el medio, el medio de serpiente,
sierpe lo baxo, y hombre lo eminente.
- 95 Acompañava su animosa diestra
una gran lança, con razón triunfante⁶,
a cuyo hierro, que a las nuves muestra,
no ay árbol que en altura se adelante:
rica visera cubre, y su siniestra
lleva el escudo donde está arrogante
de Gorgón muerto la cabeza horrible,
coronada de sierpes, y terrible.

96 Con más süave aspecto yba Dïana,
en boca, y rostro semejante a Phebo
con plateados rayos, tan ufana,
que la juzgaras por Apolo Nuevo:
nunca se vio tan semejante hermana,
que por ser ella Virgen, y él mancebo
el sexo solamente diferencia,
tanta conformidad en la apariencia.

97 Llevó desnudos los hermosos braços
y su cabello al ayre fue esparzido,
el arco suelto, al ombro aljava, y lazos
y cogido en dos cintos el vestido:
fue a media pierna, y diole mil abraços
delos inquieto y como el Sol luzido
iuega en el mar con una, y otra ola,
haze menudas ondas y tremola.

98 Entre estas yva con ligera planta,
la que si era al presente gloria, y gusto,
presto avía de ser de Ceres santa,
pesadumbre, dolor, pena, y disgusto:
no menos en belleza se adelanta,
que las madrinas de su robo injusto,
que Palas es, quando el escudo embraça
cintia, si el arco tiende, y sale a caça.

99 De un bello jaspe, con primor ceñido,
y recogido en ygualdad llevaba
la infausta Virgen un galán vestido,
vestido, a quien ninguno se ygualava:
nunca a lo verdadero lo fingido
imitó assí, porque texida estava
con tal arte la rica vestidura,
que podía hablar cada figura.

100 En él de un parto, aunque de diferentes
formas el Sol nació, y nació la Luna,
hijos de Hiperiön, hachas luzientes,
una del día, y de la noche una:
la madre Tetis, que los vio presentes,
con amoroso afecto les dio cuna,
dioles abrigo en su cerúleo seno,
de clara luz, y resplandores lleno.

101 Al braço diestro estava el Sol bordado,
sin la corona ardiente, que lo ciñe,
de tiernos miembros, niño delicado,
que a penas con su luz el campo tiñe:
como acostumbra infante regalado
escupir a su madre, si lo riñe,
tal entre la saliva, y el solloço
vertía fuego manso Titán moço.

102 La luna estava en el siniestro lado
al chistalino pecho de su ama,
donde el licor sabroso, y delicado
de roxa sangre en blanca leche mama:
tanto el peçón amigo la ha cebado,
que niega el rostro al padre que la llama,
y por gran fiesta la descubre tiernos
entre sus sienes, dos pequeños cuernos.

103 Con tanta gala, y tanta bizzarría
entre las diosas Proserpina andava,
y de Ninfas en grata compañía
un divino esquadrón la coronava:
Ninfas por quien tu fuente clara, y fría
Crimniso sacro, con razón se alaba
y por quien en sus rápidas corrientes
lleva Pantagia peñas eminentes.

104 Del río, que dio nombre a la vezina
ciudad de Gala, Nayades salieron,
y las que en sus lagunas Camerina
tiene, y regala el esquadron ciñeron:
quantas en su corriente Christalina
Aretusa crió, quantas bevieron
del claro Alfeo acuden a la fiesta,
y entre todas, Ciadne más honesta.

105 Qual de Amazonas esquadron hermoso,
que varonil Hipólita ha guiado,
campea alegre, y marcha victorioso,
falto de pechos, y de pecho osado:
después que en duro encuentro, y peligroso
de los Scitas dexó el furor domado,
y rompió el yelo con segur valiente,
que le cortó al gran Tanais su corriente.

106 O qual campea hermosa compañía
de Ninfas de Meonia en las riberas,
del Hermo, celebrando el santo Día
del Dios baco y sus fiestas placenteras:
que viéndolas desde su gruta fría
bañadas de oro, retoçar ligeras
vertió pródigo el río en larga vena
su urna de doradas aguas llena.

107 De aquesta suerte a Proserpina hermosa
el Coro de las Ninfas celebrava,
y todo, de su cumbre prodigiosa
Etna florido atento lo mirava:
Céfiro en su floresta deleytosa
sobre las flores recostado estava,
y para que a las Ninfas solenize
el monte le miró, y assí le dize.

108 Tú de la dulce Primavera amada,
Padre gentil, que reynas en mis prados,
y con lascivo aliento regalada
tienes siempre mi cumbre, y mis collados:
buelve, y mira essa turba consagrada
de Ninfas, y mis campos ya pisados
por las hijas de Iove, que han querido
lugar en él, y honrar aqueste egido.

109 Sopla (te ruego) y dulçemente espire
en mis plantas olor tu dulce aliento,
crezca la yerba verde, el árbol gire
con su pimpollo al alto firmamento:
viste de flores esta falda, admire
al fértil Hibla mi apazible assiento,
embidie mí regazo, pues ya pueden
sus huertos confessar, que no me exceden.

110 Quanto precioso olor de árbol Sabeo
tiene Pancaya, quanto Idaspes goza,
quanto le hurta al Indio y Nabateo
el ave que muriendo se remoça:
infunde en mí, merezca mi desseo,
que con divina mano, Ninfa moça
corte mis flores, y las diosas dellas
sus sienes omen de coronas bellas.

111 Dixo, y Zéfiro al punto humedeciendo
sus dos alas en néctar oloroso,
batió las plumas, y lo fue esparziendo
como rocío en campo fructuoso:
por donde buela, va un Abril naciendo,
rico de flores, y de olor copioso,
otóñase la tierra, y goza el cielo
del matiz vario, que se viste el suelo.

- 112 Pintó de sangre la venérea rosa
y al jacinto de púrpura algo obscura
de celestial azul a la olorosa
violeta que a ser negra se apressura:
que Rey de Partos cinta más vistosa
ciñó o más variada de pintura
o allá entre los Asirios que más finos
matizes ornan blancos vellozinos.
- 113 No descubre sus plumas tan pintadas
de Iuno el ave, enriquezida de ojos
ni de varios colores variada
su cumbre el Arco, rico de despojos:
con que al Invierno coronó a su entrada,
hiriendo el claro Sol con rayos rojos
de reflexo la nube, en que aparece,
y entre varios matizes resplandece.
- 114 Al ornato de flores, y belleza
el sitio del lugar se le adelanta,
que al medio llano en moderada alteza
un ameno collado se levanta:
a cuyo pie de su inmortal dureza
vertía en blanco pómez agua tanta,
que los mansos arroyos culebreando
yervas, y flores yvan enlazando.
- 115 Allí la selva contra el sol ardiente
sus verdes ramos texe, y sombras haze,
allí para las naves conveniente
se ve el Abeto, y el cerezo nace:
para los arcos fuerte, y diligente,
arma que tanto en guerra satisfaze
la enzina allí que a Iúpiter soborna,
y el ciprés, que los túmulos adorna.
- 116 Sudando miel el roble, que envejeze
sus inútiles nuezes fructifica,
allí y allí el laurel, que reverdeze,
los venideros casos pronostica:
allí tremola el box, y se estremeze
su cumbre verde, crespá, espessa, y rica
la yedra haze sierpes, y en gran colmo
fructifica la vid, ceñida al olmo.
- 117 Cerca de allí se estiende el lago undoso,
que nombran Prego, en torno rodeado
de innumerables árboles, frondoso,
y amarillo en su orilla de asombrado:
tan claro en su mitad, y tan vistoso,
que combida la vista, y el cuydado
a visitarle, sin topar enquentro
la yerva más menuda de su centro.
- 118 A aqueste deleytoso sitio ameno
se acercó la divina, y bella esquadra,
y en él, con rostro de alegría lleno
cada qual busca lo que más le quadra:
el suyo Citherea de amor lleno,
y con tantos pechos ataladra,
bolvió, y para exhortar su compañía,
a que cogiessen flores, les dezía.
- 119 Amigas, a las flores prestamente,
en tanto que este viento Aura tranquila,
virtud del matutino rayo ardiente,
tan divino licor suda y destila:
y en tanto que mi estrella reluziente,
bañada de rocío, despavila
su antorcha al Sol, y al campo, que florece
con sus hermosos rayos humedece.

120 Assí dixo, y su lisa, y blanca mano
tendió primera a despojar las flores,
que renovaron en su pecho ufano
de su vertida sangre los dolores:
ya a un tiempo todas, del florido llano,
por más enriquezerlo, de favores
prestas acuden, y cortando a prisa,
cada qual se adornó de su divisa.

121 No assí de abejas el prudente exambre
de la haya salió tras su caudillo,
ni con mayor rüydo, ni más hambre
del Hibla fértil acudió al tomillo:
fáltole al prado flor, y a ellas estambre
para texer de blanco, y amarillo
tan varios ramilletes y guirnaldas,
con que adornar sus sienes y sus faldas.

122 Qual texe el blanco lirio y la violeta
de olor fragante, y de color morada,
quál el süave almoradux, respeta
en la corona, de que va adornada:
quál, blanca de ligustro y de mosqueta,
quál de purpúreas rosas estrellada
entre las Ninfas del divino Coro
para su ornato, menosprecia al oro.

123 Quál corta del narciso, y a ti agora
bello joven jacinto va cogiendo,
cuyas hojas tristísimas colora
tu sangre, el nombre tuyo repitiendo:
los dos fuistes mancebos, y aunque os llora
el suelo, con los dos se está riendo,
que hechos flores sois su regozijo,
tú de Elicon, y tú de Amicles hijo.

124 Por tirar el herrón, tú te tiraste
la vida, que ya en flor gozas cada año,
tú que en vano de ti te enamoraste,
hallaste en agua muerte y desengaño:
Delio te llora a ti, tú le obligaste,
a nodar luz penoso de tu daño
y doblando sus cañas a Narciso
en sus lagunas le lloró Cefiso.

125 De aquesta suerte el prado se saquea
y con mayor fervor, y más pujança,
la que se mostró más, y más campea,
fue de Ceres la única esperanza:
de agrestes hojas, ya un cestillo assea,
ya junta flores, y a la antigua usança
dellas se coronó, que fue el primero
de sus futuras bodas triste agüero.

126 La armipotente diosa el asta arrima,
y la valiente diestra, con que en guerra
turba esquadrones, y si bien se anima
con puertas, y murallas da por tierra:
flores arranca, y su azerada cima
con mil guirnaldas la corona, y cierra
el yelmo, y su zimera puso aparte,
y un tanto mitigó el furor de Marte.

127 La que con sus lebreles, y ventores
en el Partenio monte sigue fieras,
entre las demás diosas coge flores,
y piensa que acudió de las primeras:
llena de honestidad, vertiendo olores
la suelta crin, y libres cabelleras,
quiso alegre zeñir de una guirnalda
de azul, y verde, de morado, y gualda.

128 Mientras al saco atienden las deidades,
oyose un rumor súbito, un rüydo,
rumor como de torres, y ciudades
que de su mismo peso se han caído:
y Venus, que de tantas novedades
sola conoce el caso prevenido,
mezcló como prudente en tal enredo
con gozo oculto el aparente miedo.

129 Ya de las almas el rector obscuro,
por salir a la luz furioso brama,
y encendido su pecho en amor puro,
dessea ver a la que tanto ama:
por las cavernas del terestre muro,
procurando camino se derrama,
y sobre el bravo Enzélado, que gime,
huella con sus cavallos, y lo oprime.

130 Los monstruosos miembros del Gigante,
con las ruedas del carro despedaça,
y con dura cerviz el arrogante
para dexar tal carga busca traça:
nunca se vio con peso semejante,
que sin Plutón, sicilia lo embaraça,
y en las ruedas de azero reluzientes
rendido ya enroscava sus serpientes.

131 Humea el carro, y passa deslizand
sobre su espalda con azufre ardiente,
y como en la ciudad, que están cercand
haze el soldado con cerviz valiente:
que por las hondas minas assechando
los fosos passa al muro diligente,
sin reparar, hasta que al fin se halla
con su fuerte esquadron en la muralla.

132 Tal por salir al Reyno de su hermano
el tercer hijo de Saturno andava,
por aquí, y por allí buscando en vano,
si algún camino de salir hallava:
no lo descubre el infernal tyrano,
que por qualquiera parte lo cerrava
un fuerte muro, que se trava, y cierra
con rígidos peñascos, y con tierra.

133 Y este no mucho tiempo le resiste,
que indignado de tanto desecato
con solo un golpe de su cierto *enviste*⁵
al peñasco más duro, y más ingrato:
ábrese puerta, y de Sicilia triste
en las cavernas rimbombó el boato,
y la isla de Lipa allí vezina
temió, y tembló de mal que no adivina.

134 Turbado, y como pudo retirose
de su oficina, y fragua el dios Vulcano,
tembló el Ciclope feo, y desmayose,
hasta dexar los rayos de la mano:
él que habita los Alpes, suspendiose
y oyó el estruendo entre su yelo cano,
el golpe al fin causó tanto rüydo,
que en el Po, y en el Tibre fue sentido.

135 Como quando de montes rodeado
cercó Tesalia, y la inundó Peneo
negando enxutas hazas al arado,
al campo yerva, y flores al desseo:
hasta que Olimpo, y Osa por un lado
heridos del tridente de Nereo
le abrieron passo, y acudió sin guerra
el río al mar, y al labrador la tierra.

136 Después que el nudo del terrestre velo
rompió Plutón abriéndose una puerta
con sus estrellas, deturbado el cielo
su curso varió, y carrera cierta:
temiendo las dos Osas mayor duelo
se arrojaron al mar con su luz muerta
Bootes perezoso, despeñose,
tembló Orión, y Atlante desmayóse.

137 Luego que los cavallos assomaron
a la no vista de sus ojos lumbre,
deslumbrados, y atónitos quedaron
por estar diferentes en costumbre:
y del búfido horrible, que espiraron,
casi se obscureció la etérea cumbre,
los frenos muerden, y el timón torcían,
por si al infierno rebolver podían.

138 Mas quando cada qual batirse siente
el anca negra, del breado açote
sufre la luz, y el resplandor consiente,
sin que el más claro rayo lo alborote:
no trae en el hivierno más corriente,
ni es más veloz que su alentado trote,
el río en su avenida, o la arrojada
saeta, abraço Parto en herbolada.

139 No el ímpetu veloz del Austro viento
les puede competir en lijereza,
no el presto discurrir del pensamiento,
si a rienda suelta su carrera empieça,
los frenos manchan de color sangriento,
corrompe de los ayres la pureza
su relincho, y la arena no pisada
con sus espumas queda inficionada.

140 Con amarillo rostro, y pie turbado
cada Ninfa por sí corre huyendo,
ya aquí, ya allí, ya aqueste, y aquel lado,
y al fin no saben donde van corriendo:
las sombras de los árboles del prado
se le figuran monstros, y el horrendo
Plutón, que solo busca a Proserpina,
al sitio donde estava se avezina.

141 Llégame a la infeliz Virgen hermosa,
a quien sola el huir fue prohibido,
y en braços, con la vista codiciosa
sobre su obscuro carro la ha subido:
resístese la Virgen temerosa
al negro dios, al robador marido,
mas buela el carro, y por que alguna acuda,
clama a las diosas, y les pide ayuda.

142 Abraça Palas su valiente escudo,
y de Gorgón descubre el rostro horrible,
tiende el arco Diana, y lo que pudo
corrió siguiendo al robador terrible:
el virginal honor, que nunca es mudo,
les obligó a vengar en lo posible
injuria tan común, y el hecho impío
en alta voz abominar del tío.

143 Pero Plutón, que no se atemoriza
de lança, ni saeta, ni amenaza,
hizo como león que se encarniza
en la bezerra, que prendió en la çaça:
que la boca ensagrienta el cuello eriza,
y el pecho con las uñas despedaçá,
harta su *hambre*⁷, y tiempla sus rigores,
sin temor de la voz de los pastores.

144 Persiguiéndole va Palas furiosa,
y llena de coraje le decía:
Rector de la región caliginosa,
indigno de tu sangre y de la mía:
con qué espuela, o qué fuego, o con qué cosa
las furias incitaron tu osadía,
que con carro infernal te has atrevido
a alterarnose el mundo con rüydo?

145 Diosas tienes allá, Diras diformes,
y las Ninfas horribles del Leteo
con las furias es bien que te conformes,
elige esposa en esse esquadron feo:
dexa el Reyno a tu hermano, y tus enomes
sillas te goza tú, goza tu empleo,
no mezcles con los vivos sombras muertas,
ni advenedizo toque nuestras puertas.

146 Mientras esto le dize en altas voces
alçó el escudo, y les hirió la vista
a los cavallos, que aunque van velozes
pararon, quando fue Medusa vista:
tercia su lança, altera las ferozes
sierpes, y diera fin a la conquista.
Mas al querer herir, vio junto al coche
un resplandor, que se esclareció su noche.

147 Perdiera al primer golpe, en un instante,
la rica presa el dios del negro infierno,
mas con aquella luz, el gran Tonante
hizo señal, que lo admitió por yerno:
aquesto entre las nuves fulminante
Himeneo aprovó, y el lazo eterno,
como fieles testigos, confirmaron
las llamas con la luz que de sí echaron.

148 Viendo al injusto robador las diosas
que de Iúpter sumo es respetado
con patentes señales prodigiosas
fuerça les fue ceder al triste hado:
cintia echó el arco al ombro, y sus hermosas
manos torcía, y con mortal cuydado
a su querida hermana, que la oía
con doloridas voces le decía.

149 Tú de nosotras caramente amada
hermana, indigna de tan triste suerte,
en paz te ve, y no vivas olvidada
del amor que nos debes por quererte:
bien ves (ay triste) que nos es negada
fuerça mas no razón de defenderte,
manda tu padre, y su respeto impide
essa defensa, que tu voz nos pide.

150 Tu padre (ay triste) aquel que te dio vida,
contra ti el sumo Iove se conjura,
mal serás de nosotras defendida,
si su imperio mayor no te asegura:
al Reyno de la muerte vas vendida,
y condenada a eterna sepultura,
ay que ya no has de vernos, ni aurá día
que tus iguales hagas compañía.

151 Qué fortuna te priva de este cielo?
Qué cielo te condena a eterno llanto?
No me verá jamás Partenio suelo
ceñir sus selvas con mis redes tanto:
ya me cansa el aljava, sin rezelo,
espume el javalí causando espanto,
el soberbio león furioso brame,
y ya coma el ganado o lo derrame.

152 De cazadora dexaré el ornato,
el arco, y prevención por tu respeto,
y pues sin ti les faltará mi trato,
te llorarán los montes de Tayjeto:
los collados de Arcadia, y sin recato
el monte Cinto llorará tu aprieto,
y el fraternal oráculo famoso
callará en Delfos, y estará quejoso.

153 Mientras del miserando atroz suceso
la Diosa de la caza se lamenta,
lleva la esposa triste el cuerpo preso,
y el presto carro, a más correr se alienta:
yba llorando su infeliz proceso,
suelto el cabello al ayre, y discontenta
tuerce ravisosa la una, y la otra mano,
y así los cielos se quejaba en vano.

154 Padre cruel, si a caso te he ofendido
porqué no abrasa aqueste pecho aleve
un rayo de tu brazo sacudido,
que venga en mí lo que a tu honor se deve:
porqué al Reyno infiel del negro olvido
me destierras así? qué ley te mueve
a exheredarme con rigor profundo
de esse estrellado cielo, y deste mundo?

155 Es posible señor, que no te inclina
a piedad, mi angustia, y mi lamento?
posible es que no queda en tu divina
mente de padre un corto sentimiento?
Y ya que soy de tal castigo digna,
di, en que ofendí con obra, o pensamiento
Tu Santa Megestad? pues me da pena
sepa yo la ocasión que me condena?

156 No me dirás que tremolé vándera
por los Gigantes contra ti animosa?
Ni que mi industria les abrió carrera
a poner sobre Olimpo al monte Osa?
Yo culpa contra ti? Si la primera
no está por cometer? Tu poderosa
mano me hunda, y por lo que no devo
me condene a la cárcel del Erebo.

157 O bien aventuradas las que han sido
robadas de más dignos robadores,
pues estas, por lo menos, no han perdido
del común sol los claros resplandores:
yo sola desdichada en tal marido
pierdo la luz, y pierdo los favores
de la virginidad guardada en vano,
pues presa soy del infernal Tyrano.

158 O varias flores por mi mal nacidas,
o consejos de madre despreciados,
o cautelas de Venus conocidas,
más tarde que pedían mis cuydados:
O campos infieles, o atrevidas
manos, o claras fuentes, o collados.
Qué suerte avrá tan infeliz y impía,
que se compare a la desdicha mía?

159 Ay dulce madre, agora te entretenga
al resonar del box, el lidio canto
en los valles de Ida, o te detenga
el rüyo de espadas, y su espanto:
y el Dándimo sangriento quando venga
a tu sagrado templo horrible tanto
socorro que me matan, ven, aguija,
libra del fiero robador tu hija.

160 De tan tierno llorar, y afecto tierno,
en alguna manera enternecido,
el soberbio Rector del negro infierno
se començó a sentir de amor vencido:
y con su manto de horror eterno
se monstró buen amante, y mal pulido,
los ojos le exugó, y con voz amiga
assí la consolava en su fatiga.

161 Dexa dulce bien mío de afligirte
con tan vana sospecha, y vil cuydado,
desecha el vano miedo, que a servirte,
no a matarte, me llevas inclinado:
mira mi bien que puedes persuadirte,
que no es esposo indigno él que has hallado,
mayor cetro te espera, y mayor Reyno,
connmigo esposa Reynarás pues Reyno.

162 También soy de Satumo decendiente,
y me sirve la máquina del mundo,
no creas, que has perdido el sol luziente,
que sol, y estrellas ay en el profundo:
luz ay allá más pura, y refulgente,
sobre otros orbes mis estados fundo,
admirarante los Elisios prados,
solo de santas almas paseados.

163 Allí la edad florida, y siglo de oro
siempre en eterna duración habita
lo que la tierra goza en su decoro
solo una vez, allá jamás se quita:
allá ay prados también, cesse tu lloro
Céfiro sopla, y tiempo no marchita
de color vario matizadas flores,
que tu Etna jamás las dio mejores.

164 Verás en el secreto bosque umbroso
un riquísimo árbol, si este amas,
el fruto es oro fino, y tan copioso,
que hazen arco las luzientes ramas:
a aqueste te consagro, al rostro hermoso
las lágrimas enxuga, que derramas,
que te prometo eternas Primaveras,
y manzanas de oro quantas quieras.

165 Poco te he dicho, aquesos ojos míos
rebuelve alegre a mí, darette quanto
Eolo abraça con sus vientos fríos,
y quanto rinde de la tierra el manto:
quanto esconde la mar, quanto los ríos,
quanto ay en las lagunas, y al fin tanto
como al mío, estarán a tu contento
lagunas, ríos, mar, tierras, y viento.

166 Rendírase a tu cetro, Imperio, y mando
quanto sugeta el globo de la Luna,
que está de lo mortal diferenciando
lo no sugeto a leyes de fortuna:
verás cómo a tus pies arrodillando
con la turba de pobres importuna,
vienen los grandes Reyes, que la muerte
a todos los yguala de una suerte.

167 Por ti serán, y tu vocal sentencia
condenados a pena los injustos
tú darás con justicia, y con clemencia
descanso eterno a los que fueren justos:
siendo tú *la jüez*⁸, en tu presencia
sus ciertos males, y aparentes gustos
confesserán los malos afligidos,
y por más pena en vano arrepentidos.

168 Toma pues de mi Reyno bella esposa
el cetro libre, y possession segura,
goza por damas, Reyna generosa,
las Parcas tres de mi región obscura:
hado será, mi bien, qualquiera cosa,
que quieras tú: assí dixo, y apressura
sus cavallos, alegre, y apacible
al infierno baxó menos horrible.

169 No quando sopla el Austro proceloso
más hojas de los árboles derriba,
ni acoge en sí el nublado tempestoso,
más gotas de agua, quando más aviva:
no levantó más olas, ni furioso
el mar açotó arena, que a su altiva
Reyna, salen a ver las castigadas
almas, de varias partes consagradas.

170 En tanto con severa alegre frente
mirando aquí, y allí Plutón entrava
sonriendo apazible, y gravemente
el rostro con que tanto amedrentava:
entró, tan de sí mismo diferente,
que aquel vulgo infernal, que lo mirava
ya por leyes de amor servir quería
al que por las de miedo obedecía.

171 Solene fiesta en su corriente hizo,
Ph/egetonte⁹, al entrar de sus señores,
la humedezida barva como erizo,
y inflamados del rostro los colores:
decinden de su carro, y satisfizo
ver los ministros nobles, los mejores
llegar con humildad, y reverencia
a recibir cada Real presencia.

172 Parte compone el coche en su cochera
y libres de los frenos los cavallos
acuden de Cocito a la ribera,
que un tanto descansó de apezantallos:
parte va a entapizar, parte ligera,
los lechos donde tiene de hospedillos
cubre de ricas telas, y otra parte
enrama las portadas con gran arte.

173 De las Elisias madres la corona
casta, y noble, a su Reyna coronava,
y cada qual razones amontona
por templarle el dolor, que la aquexava:
qual el suelto cabello proporciona,
y con gallarda industria lo enrrizava,
qual poniéndole al rostro el Flameo belo
cubrió el pudor virgineo de aquel cielo.

174 La región negra, en tan alegre día,
contenta mitigó su horror, en tanto
entretiénense en fiesta, y alegría
las sepultadas sombras del espanto:
toda infernal deidad se entretenía
en vanquetas, en fiestas, risa y canto,
y coronadas de apazible estruendo,
sus paz rompían al silencio horrendo.

175 El triste sospirar, y los gemidos
en el profundo Erebo tan usados
cessan, y son un tanto remitidos
del prolixo penar los condenados:
los ayres densos, de temor texidos,
en alguna manera adelgazados,
permiten a la eterna noche obscura,
que se aclare y se muestre algo más pura.

176 No saca Minos con juyzio cierto
las suertes de la Urna, en que sortea,
no resuena el açote duro, y yerto,
con que castigan la canalla fea:
no se escucha el gemir, ni el desconcierto
del que penando descansar dessea,
en todo ay tregua, y todo al fin reposa,
haziendo fiesta a su divina diosa.

177 Ya no pendiente de volubil rueda
el mísero Ixíon pena, y se aflige,
ni a los labios de Tántalo se veda
agua, que los refresque, y regozige:
el agua fugitiva se està queda,
y libre ya Ixíon sus miembros rige,
estanca el río, y hártase el sediento,
y el preso a donde gusta va contento.

178 Titio sus bastos miembros, que ocuparon
nueve obradas de tierra, levantava,
y a su pesar, del pecho le quitaron
el buytre comedor, que en él cebava:
gritó el ave crúel, porque la echaron
de do jamás el pasto le faltava,
pues las mismas entrañas que oy comía
essas hallava el venidero día.

179 Puesta a parte la rabia, y ya gustosas
las maluadas Euménides hinchían
de buen vino las copas¹¹ espaciosas,
y con solenes cantos las bevían:
y tendidas las crines monstrüosas,
brindan a las Cerastes, y ofrecían
las copas llenas, y como es costumbre
a las Tedas les dieron nueva lumbre.

180 Vosotras avezillas, que bolando
nunca passastes sin perder la vida,
la corriente de averno, agora es quando
hallays en él seguro, y acogida:
el pestilente humor, que vaporando
vertía en su corriente mal regida
el denegrido Amsanto lo detuvo,
y entre su negra arena lo entretuvo.

181 Dízese, que Acherón regozijado
convirtió en licor frío, su agua ardiente,
y que de blanca leche cubrió el prado
el Agua clara de su pura fuente:
dízese, que el Cocito rodeado
de verde yedra desde el pie a la frente
abrió sus urnas, y su estanque feo,
lo inundó del licor, sacro a lëo.

182 Para que no se aguasse tan gran fiesta
con penas, con sospiros, y con llanto,
al cortar de su estambre, la funesta
mano, detuvo Láchesis en tanto:
segura rompe el mar la nave apuesta,
el soldado pelea sin espanto,
que nadie muere en agua, nadie en guerra
que muerte falta en mar, y muerte en tierra.

183 Libres quedaron de tributo, y pecho
de aquel Reyno las tierras más estrañas,
que el galán desposado les ha hecho
mercedes tan copiosas y tamañas:
el *infern*al¹⁰ barquero satisfecho
sus crines coronó de verdes cañas,
y a la cargada barca meneando
al zarpar de los remos fue cantando.

184 Ya en el Orbe infernal replandecía
la estrella, que al partir del sol parece,
y ya al lecho nuptial llevar quería
el gran Plutón la virgen que enmudeze:
ya la noche pintada de alegría
por madrina del acto les ofrece
eterna unión y los Elisios santos
al dormirles cantavan estos cantos.

185 De ti gran Reyna Iuno, y madre nuestra,
y de ti del gran Iove hermano, y yerno,
copia feliz de decendencia vuestra,
nos ilustre los muros deste Averno:
gozad en paz el bien, que amor os muestra
y esos cuellos zeñid con lazo eterno,
y el aliento común y los abraços
el sueño lige con estrechos lazos.

186 Y desta unión proceda la dichosa
progenie, por mil siglos desseada,
nazcan Dioses, de quien la generosa
naturaleza espera ser honrada:
aumentad deidades a esta umbrosa
región, que ya tenéys glorificada,
y dando nietos a la santa Ceres
mitigue su dolor con sus plazer.

Fin del segundo libro.

CAYO LUCIO CLAUDIANO
DEL ROBO DE PROSERPINA
Libro tercero

Argumento

Llama a cortes, revela su decreto,
Iúpiter a los Dioses, y apercibe,
que el robo de su hija este secreto
a Ceres, que segura en Frigia vive:
Ceres sueña su daño, y ve su aprieto,
clama a los Dioses, callan y concibe
furia, decidiendo al Etna, y caminado
con su funesta luz la va buscando.

Sentido Alegórico

Del manifestar Iúpiter a los Dioses convocados en su presencia la razón porque avía querido que Proserpina fuese robada de Plutón: puede todo Príncipe tomar exemplo para no mostrar jamás que haze desconfianza de aquellso que una vez han sido admitidos por él, y elegidos para la comunicación de sus secretos.

Por la duda de los Dioses, y admiración que concibieron, viendo a Iúpiter querer por yerno a Plutón: se nota que a ninguno deve parecer estrana la execución de una cosa deliberada hasta entender primero la razón porque se tomó tal deliberación en ella.

Por los Dioses, a quien prohibió Iúpiter no manifestassen a Ceres el robo de su hija, ni donde estava, y el secreto que ellos guardaron sin moverse a compassión con las lágrimas, y ruegos de Ceres: se da documento a los ministros de los Pricipos, que de ninguna suerte revelen los secretos de sus Reyes, o señores, ya el amigo que no revele el secreto del amigo que hizo confianza del.

Las tristes sombras, que en sueños se aparecen a Ceres: significan los rezelos, y temores con que los hombres quedan después de aver cometido algún pecado, o hecho algún error contra los preceptos divinos, a las leyes humanas, y politicas.

Por las disculpas, que Electra, ama de Proserpina, da a Ceres, reprehendiéndola tacitamente, por averse alexado tanto de su hija: declara la

obligación que las madres tienen de asistir en compañía de sus hijas, en tanto que son niñas, y ya no las dexen encargadas al cuydado de persona que tenga el Imperio necessario para ser obdecida dellas.

El andar Ceres con dos hanchas encendidas buscando a su hija, llorando, y arrepentida de averla dexado sola, denota la enmienda voluntaria que ha de hazer un hombre después del delito, o culpa cometida.

Libro tercero

187 Mientras esto passava en el profundo
 (de las nubes zeñida y rodeada)
 el Gran Tonante, Iove sin segundo
 a Iris despachó con su embaxada:
 todos los dioses deste inferior mundo
 le mandó convocar, sin exceptada
 quede deidad, que en cortes no parezca,
 so pena que su gracia desmerezca.

188 Iris de mil colores diferente
 a executar lo que su Rey le manda
 más que el viento veloz, más diligente
 a la tierra llegó con su demanda:
 citó al que rige el inmortal tridente,
 ya a los dioses, y Ninfas de su vanda,
 y de sus grutas y peñascos fríos
 hizo salir su citación los ríos.

189 Presurosos, atónitos, y en duda
 corren, pensando, qué ocasión tan grave
 los inquieta, y de sus casas muda
 o qué gran hecho quieren que se acabe:
 o qué negocio tan difícil duda
 Iúpiter, que de todo tanto sabe
 y viendo congregar tanto tumulto
 desseavan saber el caso oculto.

190 Iuntos en la estrellada, y santa casa
 por su orden a todos se dio assiento,
 a los Dioses del cielo, muy sin tassa
 del mar, a los demás merecimiento:
 destos fue el principal, Nereo, y passa
 tras deste viejo Forco, muy contento
 luego Glauco biforme, y a su lado
 Próteo, en varias formas transformado.

191 Los venerables ríos con sus canas,
 en más baxos assientos se assentaron,
 y al fin las juventudes más loçanas
 en pie, qual plebe humilde, se quedaron:
 para ver las personas soberanas
 las Ninfas a sus padres se arrimaron
 los Faunos se assombraron, y el Tonante
 dixo con alta voz, y real semblante.

192 Mi superintendencia, y mi cuydado
 pide la mortal máquina de nuevo
 cargo, y solicitud de mi dexado,
 mil tiempos ha, y agora le renuevo:
 vi el siglo de Saturno al ocio dado,
 si floxa edad, su perezoso Ebo?
 y quise cercenando aquesto en parte
 dar espuela al ingenio, y rienda al Arte.

193 Vedé a los campos, que sin serrompidos,
 no tanto liberales, frutos diessen,
 vedé, que por las selvas derretidos
 los panales de miel se difundiesen:
 prohibí, que en arroyos mal regidos
 dulçes vinos las fuentes rebertiessen
 no por invidia, no, ni por su daño,
 que no es de Dioses tan infame engaño.

194 Mas porque ofusca la soberbia copia
 de lo honesto enemigo al juyzio humano
 convino darles medicina propria
 (que no les di necesidad en vano)
 esta exercita al hombre, esta lo apropiada,
 y provoca a virtud, esta abre llano
 el camino a la industria, aquesta abona
 quantas artes el uso perficiona.

195 Naturaleza desto muy quexosa,
me incita, que de tal, y tan pesada
carga, releve al hombre, y rigurosa
tiene mi impi dad abominada:
Tyrano, y cruel me llama, y licenciada,
ya me da en rostro con la edad passada
de mi padre, y a mí me significa
mísero, y pobre quando a sí muy rica.

196 Ind gnase de ver, que yo permito
los campos de Er al, y los sembrados
lentos de matas, y a furor la incito,
si niego al año frutos regalados
dize, que siendo madre de infinito
amor, con los mortales, son tratados
della, qual por madrastra cruel, y fiera,
y me suele dezir desta manera.

197 De que le sirve al hombre miserable
tener razón, y entendimiento infuso?
Levantar la cabeza al admirable
Cielo, que tan gallardo lo dispuso?
Si ya más que las fieras intratable
el campo habita, y le concede el uso,
que pasto con las bestias común tenga,
y de rudas bellotas se mantenga.

198 No es vida aquesta de sufrir, no es justo,
que se le yguale tanto en semejan a
al hombre racional el bruto injusto,
que en las obscuras cuevas se avalan a:
tales quexas me da, y con tal disgusto
esta madre común, que de mi alcança,
que un tanto con la tierra más clemente
ya no el manjar chaonio la alimento.

199 Para este efecto tengo decretado,
pues con la gran Cibeles entretenida
Ceres a ota alegre, y sin cuidado
fieros leones en el monte Ida:
que quando a su noticia aya llegado
la nueva de que est  mal prevenida,
corra a buscar su hija, y su tesoro
por mar, y tierra con angustia y lloro.

200 Triste aur  de correr por todo el mundo
hasta hallar su dulce prenda amada,
y con el rostro plácido, y jocundo
sobre las altas nubes elevada:
har  el estéril suelo muy fecundo,
y esparzir  contenta, y confiada
entre su carro de oro, y sus dragones,
no conocidas mieses a montones.

201 Esto ha de ser así, nadie se atreva
a revelar a Ceres el que ha sido
robador de su hija, ni d  nueva
donde estará la joya que ha perdido:
que por el cetro que est  mano eleva
por la paz con que el mundo ha mantenido,
iuro, que ha de lenir mi furia impía
o sea hija, hermana, o muger mía.

202 Sea qualquiera de mis hijas sea
la que de mi cerebro fue engendrada,
que si della lo sabe, entienda, y crea,
que será de mis rayos maltratada:
no morir , mas quando su mal vea
de su divinidad misma agraviada
dessear  morir, y este castigo
dará a quien no callare lo que digo.

203 Y sobre todo herido dexarele
en manos del crüel Rey ofendido,
para que eche de ver si sabe, o suele
defender el infierno su partido:
nadie contra mi edito se desuele,
por esta ley el hado esté regido,
dixo, y haziendo un grave movimiento
removió las estrellas de su assiento.

204 Bien lexos desta junta, y bien segura
Ceres del sucedido daño estava,
mas con estruendo, la caverna obscura,
cierta de tanto mal se lo avisava:
quando el mayor contento la assegura,
la sombra del temor la amendrentava
temor, que si de día era pequeño,
crecía con la noche, y con el sueño.

205 Las breves horas, que a dormir *dedica*¹²
passava sin cerrar sus bellos ojos,
si se adormece, el sueño le publica
la injuria de su hija, y sus enojos:
quando despierta, todo pronostica,
todo es agujero, todos son despojos,
del mal de Proserpina, y en tal duda,
si duerme, pena, y si despierta, es muda.

206 Tal vez, que las entrañas le atraviessa
una enemiga lança le parece,
la blanca vestidura que professa
tal vez, negra, y manchada se le ofrece:
un tronco que en sus claustros le confiesa,
que inútil, y sin ramos desfallece
frondoso mira en ramos y creciendo,
y uno, y otro le causa miedo horrendo.

207 Al medio bosque un verde lauro avía
más que todos querido, y máspreciado
con cuyas hojas Proserpina avía
tal vez su virgen tálamo adornado:
este laurel soñava que veía
sin hoja alguna, y por el pie talado,
y que los ramos de su tronco sueltos
estavan por la tierra en polvo embueltos.

208 Procurava saber, *quál atrevido*¹³
tendió el braço crüel a tan mal hecho,
y las Driadas bellas con gemido
triste, le han respondido, y satisfecho:
las furias dizen, por aquí han venido,
y con ravia crüel y con despecho
cortaron con segur, fiera y valiente
el verde lauro, que su agravio siente.

209 Mas ya fue que sin máscara, y rodeo
Ceres vino a entender su desventura,
que de sí misma vino a ser correo
la propria de Prosérpina figura:
ya a Ceres entre el sueño, y el desseo
en una cárcel lóbrega, y obscura,
cargada de cruelísimas cadenas
se le monstró la autora de sus penas.

210 No se le muestra no, de la manera,
que la dexó en el suelo Siciliano,
ni como quando alegre y placentera
del Etna despojó el florido llano:
negra, y sin orden trae la cabellera,
con quien el oro competía en vano,
y una noche infernal obscurecía
los ojos, cuya luz al son vencía.

211 El rosado color, que sobre el cielo
de su albísimo rostro campeava,
funesta amarillez, y mortal yelo
con horror espantoso lo ocupava:
los labios rojos, agradable velo
de la boca, que gracias espirava
eran de negra pez, y de pez fueron
los miembros que a la nieve compitieron.

212 Luego que así la vio, y conoció a penas
aquel rostro deforme, y tan trocado
vencida del dolor, frías las venas,
tímida, y amorosa le ha hablado:
ay hija (dize) para tantas penas,
en qué enorme delito te han hallado?
de dónde traes tan espantable cara?
quién en mi daño su poder declara?

213 Ay hija, quién cargó tan rigurosos
hierros, (para las fieras demasiados)
sobre esos brazos, por mi mal hermosos
y para tanta carga delicados?
Eres mi hija tú? tú a mis piadosos
pechos criada? O son vanos cuydados,
con que me aflige alguna vana sombra,
y el sueño respondiéndole la assombra.

214 Ay madre, ay crüel madre, ay rigurosa,
que a tu difunta hija así olvidaste,
ay la más fiera, y menos piadosa,
que las pardas leonas que açotaste:
assí me has olvidado? assí injuriosa
a tu única hija despreciaste?
Yo soy tu Proserpina, no te assombre,
que en algún tiempo te agradó mi nombre.

215 Yo soy la que qual vez a eterno llanto
con inhumanidad soy condenada,
y tú crüel, en fiestas entretanto
en Frigia assistes, y de mí olvidada:
mas si entre aquellos fuegos, y aquel canto,
tu materna piedad no està olvidada,
si eres la santa Ceres, si inhumana
no te ha parido alguna *tigre*¹⁴ hircana.

216 Libra, te ruego, aquesta miserable
hija tuya, de hierros tan crüeles,
sácame desta pena perdurables
si a caso te apiadas, y te dueles:
y si mi triste hado es inmutable,
y me impide el salir, no te receles
a lo menos, de verme entre estas almas,
dixo, y temblando fue a tender las palmas.

217 Las palmas fue atender, y el grave peso
de pesadas cadenas le resiste,
y aquel rüydo lo bolvió en el seso,
de que suele privar un sueño triste:
assombrada quedó con tal successo,
pero contenta, viendo que no assiste
verdad en él, y solo entre estos lazos
sentía carecer de sus abraços.

218 Dexó el descanso, agena de sentido,
y dexó los umbrales de su casa,
y juntando las bozes, y el gemido
tales coloquios con Cibeles passa:
ya no más, si por ti me es concedido,
Santa madre, ay que el pecho se me abrasa!
ya no más pisaré de Frigia el suelo
que muero a manos de un crüel rezelo.

219 Daré buelta a Sicilia, que el cuydado
de mi adorada prenda, allá me tira,
tiene muy poca edad, y no ha provado
del engañoso tiempo la mentira:
no me asegura el muro, fabricado
por los Cíclopes, cuya industria admira,
y temo, que la fama como suele
mi palacio a los Dioses les revele.

220 Temo si a caso menos cuydadosa
Sicilia mi depósito me guarda,
temo que aquella Isla es muy famosa
y esto, no es lo que menos me acovarda
en más remota, y menos sospechosa:
parte, pienso buscar, no tan gallarda
casa, que estando al Etna tan vezina
qualquiera mis palacios adivina.

221 Ultra desto, mil vezes entre el sueño
varias figuras me inquietan mucho,
y no ay día tan grande, o tan pequeño,
que con agüeros no peleo y lucho:
mal me amenaza todo, y yo me empeño
mas, quanto más lo miro, o los escucho,
y si quanto imagino todo es pena,
que mal no temeré que se me ordena.

222 Varias vezes, de suyo, se ha cayódo
de espigas ruvias mi corona al suelo
muchas aquestos pechos he sentido,
que sudan sangre, y grande mal rezelo:
muchas en larga vena, se han vertido
de aquestos ojos que respeta el cielo,
lágrimas sin sazón, y a pelar mío,
y temer llanto tal, no es desvarío.

223 Varias vezes mis manos, no queriendo,
mi dolorido pecho han golpeado,
si toca flauta, en vez del dulce estruendo
triste me suena el son más acordado:
si toco el atambor, con llanto horrendo,
responde el atambor más concertado,
todo es agüero, y si verdad alcança,
ya viene a ser dañosa mi tardança.

224 No permitan los hados, que tal sea
le responde Cibebe, no te aflija,
que el rayo con que Iúpiter pelea
lo arrojarà en defensa de su hija:
no del tonante remisión se crea,
ve en buen hora, tu rostro regozija,
y en hallando en quietud tu prenda hermosa
buelve a mis ojos menos sospechosa.

225 A penas, fuera del umbral se vido,
quando subió en su carro, y sus dragones,
despierta con la rienda, y el gemido,
culpándolos de floxos, y tardones:
las sierpes buelan, y ella sin sentido
las bate con su açote y sus razones
buscando sin subir al monte Ida
la gran Tinacria, a quien dexó su vida.

226 Todo le da temor, y nada espera,
qual ave, que de el árbol sus polluelos
fió, y a buscar cebo en la ribera
baxó afligida de cien mil rezelos:
ya teme el viento, si con furia fiera
le derribó su nido, y sus hijuelos,
si lo hurtó caçador, o si por suerte
la enemiga culebra les dio muerte.

227 Después que Ceres se acercó a sus puertas
y las halló, sin guarda, y sin portero
unas fuera de quicio, otras abiertas,
desierto, y solo quanto vio primero:
sin aguardar un punto nuevas ciertas
del caso, destrocó con llanto fiero
su vestido, y con manos enemigas
se arrancava el cabello, y las espigas.

228 No la dexó el dolor, llorar no pudo,
y a penas voz, ni aliento despedía,
y un continuo temblor, elado y crudo
los miembros ocupados le tenía:
el passo mueve, y de valor desnudo
el pie titubeava, que movía,
mas al fin del dolor sacando aliento,
se la fue de aposento, en aposento.

229 Por aquí, y por allí confusa mira,
y casi rota vio a una parte echada
la divina labor, que al arte admira,
tela de Proserpina, aun no acabada:
no llora, no se quexa, no suspira
aunque vio que la araña desmandada
con su tela sacrílega, y prolija,
quiso suplir lo que empecó su hija.

230 Como llorar no pudo en tanto daño
mira, y remira la divina tela,
y abraça y besa con gustoso engaño
a su hija, que allí se le revela:
muda se quexa con afecto extraño
y con qualquier juguete se consuela,
toma la lançadera el peso abraça
y como a Proserpina los abraça.

231 Passó a otra quadra, y vido el casto lecho
(donde su prenda un tiempo sossegava)
desierto, y descansando a su despecho,
que carga tal jamás lo molestava:
visitó el rico estrado, ya deshecho,
sitio en que de ordinario se asentava,
ya llora en esto, ya la alegría aquello,
pensando hallar su hija en todo ello.

232 Como suele el pastor, cuya luzida
manada, en tanto que él estuvo ausente,
fue de hambriento lobo acometida
de león fiero, y de enemiga gente:
bolviendo tarde, y viéndola esparzida
lastimarse penosa, y tristemente,
y a sus rubios bezerros, ya comidos
llamar en vano a voces, y alaridos.

233 Desta suerte hazía la gran diosa,
visitando su casa tan sin fruto,
y en un secreto sitio dolorosa
vio a Electra conjogada, y con gran luto:
esta Electra fue el ama cuydada
de Proserpina, cuyo ingenio astuto
entre todas las Ninfas de Océano,
le dio el primer lugar, y diestra mano.

234 Esta amó a Proserpina en igual grado,
que la gran Ceres, esta de la cuna,
la sacó, y a su pecho la ha criado,
como al de Tetis se crió la luna:
esta a Iúpiter sumo ha regalado,
con mostrarle su hija, y vez alguna
sentarla en las rodillas de su padre,
esta fue aya, compañera, y madre.

235 La cabellera blanca mal compuesta
y cubierta de polvo lamentava
el robo injusto de su hija honesta,
su hija celestial, que tanto amava:
Ceres la oía un tanto más compuesta,
y quando su desdicha publicava
dio su dolor a su sospiros vida,
y dixo la afligida a la afligida.

236 Qué saco es este, que en mi casa veo?
de quién soy presa yo, y lo es mi bien todo?
reyna Iove, mi esposo? no lo creo,
Titán sin duda goza el cielo todo:
quién, vivo el gran Tonante, hecho tan feo
se atrevió a cometer? quién por tal modo?
el monte de Inarime por ventura
ha rompido Tifón con cerviz dura?

237 Alcíoneo a caso, ha libertado
del yugo de Besebo el cuello altivo?
y al piélago Tirreno alborotado
mueve los fieros pies bravo, y esquivo?
a caso el Etna, mi vezino, ha dado
puerta al robusto Encélado cautivo?
o Briáreo con sus braços ciento
conquistó mis penates y mi asiento?

238 Ay dónde? dónde estás mi hija amada?
dónde están mil criadas que tenías?
dónde Ciane fiel, tan estimada
dónde la que te dio mil alegrías?
y vosostras Sirenas, que a la entrada,
de mis puertas, cantantes tantos días?
quién fue él que os espantó? Esta fe se guarda
a quién dexó su prenda en vuestra guarda?

239 Tembló la dueña, y el dolor interno
en su ama cedió al temor terrible,
y no aver visto al mísero materno
rostro, pagara con la muerte horrible:
pasmó un gran rato, que el incierto yerno,
y el cierto daño que le fue visible,
no se atrevió contar, y al fin se esfuerça
al dolor, y al temor haziendo fuerça.

240 Pluviera al cielo, el esquadron furioso
de los fieros Gigantes sido hubiera
quien te robó, que menos riguroso
fuera nuestro dolor, si común fuera:
mas son diosas, y a penas dezir oso,
ni se puede dezir cosa tan fiera
las conjuradas contra ti inhumanas
auctoras de tu mal, son tus hermanas.

241 Los cielos, han tratado tu ruina,
invidiosa tu sangre te han dañado,
no Phlegra contra el cielo assí maquina
como contra ti el cielo ha maquinado:
tu casa estava en su quietud divina,
no atravesó el umbral, el delicado
pie de la virgen, casta y obediente,
pues no vio el prado, ni salió a la fuente.

242 De su labor alçava la cabeça,
si a caso fatigada se veía,
suspensa descansava su belleza,
oyendo a las Sirenas su armonía:
conmigo sola en gusto y en tristeza
comunicó sus quentos, noche y día,
conmigo era el dormir, y por mi ruego
la entretenía algún honesto juego.

243 Apareciose en esto Citharea
(no sé quién de tu casa dio noticia)
y porque menos sospechosa sea
la acompañó la caça y la milicia:
entre Dīana y Palas se recrea,
bien oculta en el pecho su malicia,
entre los labios de purpúrea rosa,
mostrándose risueña, y amorosa.

244 Una vez, y otra vez a tu hija abraça,
y de hermana repite el nombre amigo
condena tu crueldad, y la embaraça,
que en esta ausencia no se fue contigo:
de ti se quexa, que te fuiste a caça,
y la dexasse sola, y sin tu abrigo,
ya que por tu sospecha, y tu rezelo,
ni Diosas vía, ni trató en el cielo.

245 La incauta Virgen, simplemente escucha
a quanto se le dize, y lisonjea,
sin reparar en la cautela mucha,
con que la entretenía Citharea:
como era poco diestra en esta lucha
a las diosas festeja y antequea,
y pródiga en las mesas les ponía
el néctar abundante, y la ambrosía.

246 Diose fin a la cena, y por gran fiesta
vistió el ábito, y arco de Dīana,
y sino suerte, bien gallarda, y presta
con tiernos dedos lo tendía ufana:
con su celada de oro muy compuesta
Minerva por su gusto la engalana,
y aunque grande, y pesado procurava
ver, si con el escudo se embraçava.

247 Como quien solamente a dañar yba,
començó Venus a alabar los prados
del Etna insigne, cuya cumbre altiva
ilustraba sus faldas y collados:
segunda vez el alabança aviva
y las vezinas flores, de pintados
matizes, como astuta celebrava,
y en quán célebre sitio todo estava.

248 No quiso creer, que el yelo comedido
no ofende allí su rosa, y que el terreno
en medio del Invierno está florido
de verde yerba enriquezido el seno:
no cree que nada en él se ve ofendido
del ayrado Boote, y que sereno
siempre está el cielo, y por hazer su hecho
de lo yr a ver mostró encendido el pecho.

249 Con tal arte la Virgen persuadida,
(ay que era niña y poco cautelosa)
sin reparar en verme a mi afligida,
ni en que el camino le empedí llorosa:
salió de su palacio entretenida,
y confiada en una, y otra Diosa,
y fue la selva, y sus hermanas fueron,
y sus Ninfas en orden la siguieron.

250 Era a la primer luz, al Alborada,
quando el rozío sobre el verde suelo,
como aljófar se muestra, y sustentada
vive la flor, como el licor del cielo:
cada diosa su mano delicada,
y la suya ignorante de su duelo
tendió tu hija a las pintadas flores,
que fueron su rüyna, y tus dolores.

251 Estando assí ya quando el sol dorado
más que otras vezes claro, y más luziente
ocupó el medio cielo, un no pensado
estruendo, y noche vino de repente:
tembló la Isla, y todo al fin turbado
entre la luz dudosa se ve y siente
un carro de cavallos negro, y fiero,
mas no se pudo ver el carretero.

252 Sin duda fue quien a la muerte guía,
o que la vino, fue la misma muerte,
sacávase la yerba, y se moría,
y estancó todo arroyo en ygal suerte:
al prado, quando más reverdecía
lo hizo marchitar horror tan fuerte,
al fin murió quanto en la tierra o viento
tocó de los cavallos el aliento.

253 Allí trocó el ligustro su blancura
en triste amarillez, y de las rosas
allí espiró el color, y la hermosura
vi perder a las flores más hermosas:
siguió su carro aquella noche obscura,
y al revolver las riendas espantosas
el Monstro que guiava causó estruendo
hazia el lugar de do salió bolviendo.

254 Tuerçe el timón el carretero horrible,
de su espantosa niebla acompañado,
bolvió al mundo la luz, y fue visible
lo que la obscuridad dexó assombrado:
el Monstro desaparece, y fue impossible
parar ninguna diosa en aquel prado
que en una vez hecho su negocio, huía
la que ser más amiga parecía.

255 Solo a Cade en medio del campo hallamos,
que yazía assombrada, y medio muerta,
y la guimalda de su sien quitamos,
perdido su color marchita, y yerta:
con toda prisa, a ella nos llegamos,
y cada qual de la verdad incierta
la procuró saber, que aquesta estava
más cerca, y vio mejor lo que passava.

256 Como si a caso responder pudiera,
pregunté, qué se hizo mi señora?
qué forma de cavallos? qué manera?
quién le guiava? y ella calla y llora:
agua empeçó a verter su cabellera,
sus pies rocío, y cada braço ahora
está mandando convertido en fuente,
y sigue nuestros passos diligente.

257 La demás compañía fue huyendo,
y las Sirenas tristes, desplegando
sus alas a Peloro van gimiendo,
indignadas del caso miserando:
en vez de canto, y sonoro estruendo
peste están a la tierra amenezando,
y el marinero incauto en ygal suerte
halló en sus bozes, gusto, sueño, y muerte.

258 Solo he quedado yo en tu casa, ay triste,
para gastar en pena, y llanto eterno
aquesta senectud, que ya resiste
del cielo, y de los hados al govierno:
Ceres suspensa a todo el hecho assiste,
y assí lo teme con afecto tierno,
como si por passar algo estuviera,
y a los cielos subió, enojada, y fiera.

259 Como la tigre hircana seguir suele
llena de rabia al caçador violento,
que le ha robado al hijo, que le duele
y al Persa Rey lo lleva muy contento:
que del cristal burlada, aunque más bule
lo sigue más veloz, que el veloz viento,
por comerle a bocados, ofendida,
para aver sido en vano entretenida.

260 Assí la santa madre Ceres yba
hundiendo el cielo a voces, sin sentido
bolvédmela (dezía) quién me priva
de la única hija que he parido?
no nací yo entre el agua fugitiva
de alguna fuente, o río, ni he nacido
de Dríada Plebaya, ilustre madre
tengo en Cibebe, y en Saturno padre.

261 Las santas leyes, la justicia vuestra
Dioses adonde está? de que provecho
será ya el vivir bien, si quien lo muestra
no se sujeta al natural derecho:
ya veys que se me atreve, y haze muestra
de su deshonor, aquella, aquel vil pecho,
aquella que qual vistes, enlazada,
salió en la red por su marido obrada.

262 Buen animo, a fe mía, buen intento
sacó de aquella celestial bebida,
de un lecho casto, honrado pensamiento,
de unos honestos braços, santa vida:
mas que pudo sacar quien su contento
puso en torpezas (Diosa mal nacida)
que como nada vio que torpe fuese,
su fuerça puso en que torpeza huviesse.

263 Mas vosotras, que intacta avéis guardado
la rosa virginal, cómo es possible?
cómo? que vuestro propio honor dexado,
favorezcáys un hecho tan horrible?
pero possible fue, si avéys guardado
la espalda vil al robador terrible,
o dignas ambas que os ofrende el Cita
con sangre humana, que a crueldad incita.

264 A indignación, qué causa os ha movido?
o a cuál mi Proserpina en dicho, o hecho
supo ofender jamás? que persuadido
que no supo ofender está mi pecho:
por ventura Dīana ha te expelido
de la agradable selva a tu despecho?
o a ti Palas, en guerra ha procurado
usurparte el bastón, que has gobernado?

265 Con tanto entono, tan soberbia, y grave
os llegava a hablar? tan importuna
fue en su conversación? tampoco sabe,
que en ninguna ocasión os fue oportuna?
ya os la quité del cielo (aquí se cabe)
porque no os enfadasse vez alguna,
ya os la alexé a Sicilia, en ella estava,
y en aquellos desiertos habitava.

266 Mas de que sirvió (ay triste) el esconderla,
si el tiempo que el mayor agravio cura
no os placó? ni pudo defenderla
de vuestra ravia, y vuestra invidia dura:
tales voces dio ayrada, mas con verla
el cielo en tan notable desventura
respetando al gran padre, o lo negava,
saber el triste caso, o lo callava.

267 Lágrimas solamente fue respuesta,
que se dio a la madre dolorida,
ya no sabe qué hazer, y más compuesta
vino a entragarse de dolor vencida:
ya se postra a rogar, ya más modesta,
perdonad Diosas (dize) a una afligida,
madre soy, perdón pido, que culpado
es el amor que a tanto me ha obligado.

268 Misera, a vuestros pies me postro, y pido
de mi culpa perdón, y que mi suerte
conozca yo, esto solo, este partido,
sepa yo la verdad del caso fuerte,
la forma del desastre sucedido,
os ruego me digáis? dadme que acierte
con mi cierto dolor, qualquier desgracia
que me ayáis dado llevaré con gracia.

269 Este grave infortunio, esta desdicha,
por hado la tendré no por ofensa,
concededme siquiera por gran dicha
la vista de mi hija en recompensa:
no la pediré, no, mi aun entredicha
le será al robador, mayor defensa
con mi gusto tendrá, yo se la entrego,
no tema, ni se escuse en lo que ruego.

270 Y si a caso el ladrón que me ha robado
Diosas, os cohechó, y la fe ofrecida
de callar le guardáis, bien empleado
cohecho, y deidad bien prevenida:
si a ti, Dïana, a ti lo ha confessado,
tú cierto, tú Latona esta afligida
madre se lo dirás, tú que pariste,
y de dos partos el dolor sentiste.

271 Tú que conoces el amor, y el miedo,
que nos cuestan los hijos, y gozosa
te regalas con dos, quando yo quedo
sin una que parí, triste y llorosa:
dímelo, assí lo que gozar no puedo
de Apolo gozas tú la luz hermosa,
y más que yo feliz, en siglo eterno
tengas de tu dos hijos el gobierno.

272 Segunda vez, las Diosas a su llanto
buelven, humedeziendo sus mexillas,
y ella dize: qué sirve llorar tanto,
y callar tanto oyendo mis manzillas?
ay me, que se van todas, no me espanto
que en vano me detengo en persuadillas,
triste muger, no ves armado el cielo,
que te publica guerra, y desconsuelo.

273 Qué te detiene aquí? Si en mar, y en tierra
tu hija avías ya de andar buscando,
assí lo haré, y por ver donde se encierra
yré al sol en su curso acompañando:
en lo que más se oculta, y se detierra
del mundo todo, un hora no cessando
yré a buscar mi hija, prenda, y dueño,
sin descansar jamás ni dormir sueño.

274 Hasta hallarla, buscaré mi prenda,
ora la esconda Tetis en el seno
de las hondas de Ibero, ora decienda
al roxo mar de tempestades lleno:
no aurá temor que mi denuedo ofenda,
ni las escarchas del elado Reno.
ni del Rifeo monte, el mucho frío,
ni de las sirtes Libias el baxío.

275 A los últimos fines de lluvioso
horribil Austro, yré determinada
a buscar a mi bien, y a Bóreas oso
visitar en su alverge, y casa elada:
a Atlante pisaré presumptuoso
en su primer ocaso, y confiada
con mis antorchas, y encendidas teas
Hidaspes luzirá entre sus Aneas.

276 Véame assí por campos, y ciudades,
y el impio Iove se ensorverbezca
hártase Iuno, anime sus crueldades,
y aquesta concubina vil parezca:
burlaos de mi soberbias Magestades,
gozad el cielo, mofe escarnezca
el más amigo, que trofeo honrado
de Ceres, y su stirpe avréis sacado.

277 Assí decía, y dexa deslizarse
de Monjibelo a la suprema cima,
por tomar allí teas, y aprestarse
al nocturno vagar por todo clima:
ay junto a aqueste monte un bosque, hallarse
ygual no puede, ni de tanta estima,
es muy denso, y sus ramas enlazadas
van a la cumbre de Etna levantadas.

278 Corre vezino allí un impetuoso
río llamado Asci, este prefiere
la blanca Galatea al mar undoso,
y siempre en él, bañar su cuerpo quiere:
en él, mejor que en otro muy famoso,
suele nadar, que por el joven muere,
que muriendo por ella le dio río
su nombre mismo, y cierto señorío.

279 En este bosque Iúpter, (es fama)
que domado el furor de los Gigantes
victorioso colgó de una alta rama
la piel, con que adornó su amés poco antes:
allí colgó su empresa, en él derrama
los vencidos despojos de arrogantes
y el bosque conservando esta memoria
vestido está de su inmortal vitoria.

280 Allí los fieros miembros, allí penden
las monstruosas espaldas atrevidas,
y los troncos clavados, casi ofenden,
y amenazan sus rostros, sin sus vidas:
allí cerca blanquean, y se estienden
las colas de serpientes, desasidas
de sus robustas, y abrasadas pieles,
que aun humeavan rayos infieles.

281 No ay árbol que de algún Gigante fiero
no aya tomado el nombre, y del se estime
de Egeón éste sufre el duro azero,
aunque con cien espadas lo comprime;
de Zanclo aquél no menos carnicero
sufre el despojo, y con el peso gime
a quál honra Mimante con su escudo,
y quál triunfó¹⁵ con Ofión desnudo.

282 Más que todos umbroso, y levantado
un abeto del rey de los Gigantes
Encélado, sustenta el abrasado
despojo rico, y miembros humeantes:
con tan gran peso al suelo destroncado
cayera con sus ramos arrogantes,
si a sufrir tanta carga allí vezina
no le ayudara una robusta enzina.

283 A tan grave temor y reverencia
obliga la deidad del venerable
bosque, y de los trofeos la excelencia,
que en él, pequeña ofensa es muy notable
no ay pastor que sin pena, (ni es decencia)
que paste en él, ni corte el espantable
Cíclope un palo solo, de su sombra
el mismo Polifemo huye, y se assombra.

284 Mas no por la deidad del lugar santo
Ceres detuvo el brazo, antes ayrada
incierta vibra su segur, y tanto,
que al mismo Iove hiriera de enojada:
ya un pino, un cedro ya, ya con espanto
corta un tronco, una rama, y ya turbada
un golpe tira aquí, y allí otro arroja,
aquel tala, aquel dexa, aquel la enoja.

285 Hizo qual mercader, que al mar undoso
la vida fia, y la hazienda entrega,
que la madera mira, y cuydadoso
se la aplica al baxel en que navega:
al árbol alto, un álamo frondoso
para el fuerte Timón, la haya a siega
para remos al chopo, que es ligero,
y para el agua otro árbol más entero.

286 Eran allí vezinos dos yguales
Cipreses, cuya cima besó el cielo,
nunca Simois los vio, ni los dio tales
del monte Ida el peñascoso suelo:
no regó con sus húmidos raudales
Oronte tales dos, ni el Rey de Delo
sus puntas coronó, que si los vieras,
dos conformes hermanos les dixeras.

287 Destos Cipreses, cuya excelsa cumbre
sobre el frondoso bosque se monstrava,
para hazer antorchas, y traer lumbré
a Ceres cada qual aficionava:
la ropa se enfaldó, y con pesadumbre
las mangas de los braços levantava,
hiriolos, y hermanados descendieron
los dos, que el sacro bosque ennoblecieron.

288 Los Faunos, y las Ninfas su rüyna
lloraron tristes, y la Diosa abraça
los dos, y sobre el ombro los inclina,
que un gran dolor la Magestad disfraça:
suelta a la espalda aquella crin divina,
ni con fuegos, ni peñas se embaraça,
y en su fogosa arena el pie estampando
fue a la cumbre del Etna solloçando.

289 Como quando a encender los venenosos
texos, la cruel Megera se apressura,
y de Cadmo, y Tiaste, a los gloriosos
muros, va a causar muerte, y desventura:
que tinieblas y espíritus medrosos
le dan camino, y la Tartara obscura
región, rimbomba en tanto que deciende,
y en Flagetonte su lanterna enciende.

290 Assí la Diosa, luego que se vido
de Mongibelo a la encendida boca
le arrojó los cipreses que ha traído
buelta la espalda al humo, que revoca:
de verdes ramas el Bolcán texido
sus llamas represó, y su furia loca,
retumba el monte, gime Bolcán preso,
y a penas salió al ayre el humo expreso.

291 No duró mucho el fuego encarcelado,
porque prendiendo en una, y otra rama
rechinan los Cipreses, y augmentado
Etna vino a crecer con nueva llama:
con esto alzó sus teas, y por hado
le dio a la clara luz, que las inflama,
que jamás se apagasse, y en efeto
los roció con un licor secreto.

292 Porque jamás el fuego le faltasse
en jornada tan larga, y importuna
los Cipreses bañó, para que obrasse
aquel sacro licor, luz oportuna:
con este jugo, porque el sol no abrase
sus luzidos cavallos, ni la Luna
sus perros, a sus perros, y cavallos
la luna y Faectón usan rociallos.

293 Avía buuelto ya la noche al mundo,
acompañada del silencio santo,
y en los braços del sueño más jocundo
descansava el mortal de su quebranto:
en este tiempo con dolor profundo
el pecho herido, y hecha un mar de llanto
ya començava Ceres su camino,
y al primer passo, assí la voz previno.

294 No esperé yo jamás mi Proserpina
yrte a buscar con tan horrible tea
boda esperé, generación divina
y lo que toda madre se dessea?
no me prometí yo tan gran rüyna
hachas festivas sí, nueva librea,
que en el cielo a mis ojos Himeneo
me cantasse tus bodas y tu empleo.

295 Ay que como a los míseros mortales
el hado las deidades en pareja!
ay que sin respetar los inmortales
Láchesis a su salvo nos aquexa!
soy yo la que en los muros celestiales
fuy soberana? soy la que con quexa
tantos dioses dexé? tantos sirvientes
galanes, de tus bodas pretendientes?

296 Quál madre enriquezida de hijos ciento
solo por ti, no me rindió vandera?
por ti principio y fin de mi contento
fecunda parecí, aunque no lo era:
o mi honor, o descanso, o fundamento
de mi deidad, o dulce compañera,
por quièn con Iuno competí segura,
y sin quien soy, dexada, vil, y obscura.

297 Quiérello Iove assí, más sin justicia
a Iove culpo, yo con este llanto,
yo confieso que fuy, aunque sin malicia
la que te me quité, y perdí bien tanto:
yo di causa a tu robo y mi injusticia,
pues sola te dexé, y no miré, quanto
peligro corre juventud dexada,
de amigos, y enemigos conquistada.

298 Robando te me estaban prenda mía,
y en los valles de Frigia me alegrava,
y cada qual Fanático diría,
que de tu mal segura me gozava:
al sonar de las armas, yo ponía
el carro, a los leones que azotava
confieso que fue culpa, y aunque grave
grave dolor en mis entrañas cabe.

299 Bien purgo con mi pena mi delito,
mira este rostro herido y este pecho
cicatrizado y roto, bien esquito
mi descuydo està ya con mi despecho:
ves aquí el vientre, que estimé infinito,
por que te traxo en sí, a golpes deshecho,
si a caso me alegré en el monte Ida
ya lo pago, perdiéndote mi vida.

300 A qué parte del cielo yré a buscarte?
debaxo de que clima yré a seguirte?
quién te me mostrará? quién será parte?
por donde yré que pueda descubrirte?
dónde fue el carro si hallaré con arte
al robador, sagaz en encubrirte?
Habita en tierra, o mar? ay quién hallara,
quien los rastros del carro me mostrara.

301 Yré, yré, donde el pie, donde guiare
mi triste caso, mi infeliz destino
Ceres desamparada, no repare
si busca a Venus, en buscar camino:
mas si ha de aprovechar lo que afanare?
si a caso hija, el hado más benino
dará lugar, ay dulce prenda mía
que te buelva a abraçar? si aurá tal día?

302 Tiene aquella beldad tu rostro? tienes
aquel hermoso resplandor rosado?
y a caso (ay triste) te veré qual vienes
de noche a verme? quando te ha soñado:
assí dixo entre sí, y con mil desdenes
desde Etna camino ha comenzado
maldiziendo el lugar, el prado y flores
principios de su daño y sus dolores.

303 Si vereda descubre, aquella sigue,
ya aquí, ya allí se va, sin dexar cosa,
que en el campo no busque, assí prosigue,
con la luz de la antorcha luminosa:
inclínala, sin que el dolor mitigue,
dándole voces, a su prenda hermosa
las ruedas de su carro baña en llanto
y hasta el mar caminó, causando esapanto.

304 La llama entre las hondas reberbera
y las supremas luzes divisavan
el italiano, y Libio en su ribera
y en la del fuerte Etrusco campeavan:
las Sirtes resplandecen, y más fiera
a Cila en sus cavernas visitavan
callan sus perros de la luz heridos,
y los aun no assombrados, dan aullidos.

Fin e tercero libro, y [del] rapto de
Proserpina.

A Don Francisco de Faría, el Licenciado Don Tomás de Córdoba y Contreras

Assí como el Ortolano
los olmos, y vides casa,
y la pared lisa y rasa
borda de yedra su mano,
para que quando el Verano
descoja su verde alfombra
nos cause apazible sombra,
y con enredos subtiles
forma jardines pensiles
con laberintos que assombra.

Assí el sabio que encadena
lo humano con lo divino
y por derecho camino
el entendimiento ordena
para que con menos pena
entienda por lo visible
lo escondido, y lo invisible,
y sin duda, y confusión
de esclavón en esclavón
da en la verdad infalible.

Y como por el pecado
ha quedado obscurecida
la lumbre, que vio encendida
el primer hombre criado,
y en él avemos pecado
sus hijos y descendientes
y aquellas bárbaras gentes
de la torre de Babel,
por aver pecado en él
hablan lenguas diferentes.

Y esta estraña diferencia
reduzirla a concordancia
desterrando la ignorancia
multiplicando la ciencia

se deve por exelencia
a esse ingenio soberano
que al Español Claudiano
nos le ofrece en Español,
ya Proserpina haze sol
de nuestro Meridiano.

El del Asirio y Romano
sa sido el mayor Imperio,
que ha visto nuestro Emispherio
que el Alemán, ni Octomano,
por una vez y por una mano.
El mundo se governó
y su lengua se estendió
en el mundo de tal suerte,
que el olvido, ni la muerte,
ni el tiempo se le atrevió.

Lo mismo de España espero
que dará lenguaje, y leyes
a mil naciones y Reyes,
y aun a todo el mundo entero,
también de vos nuevo Homero
espero ver en España
de la lengua más estraña
todas las philosophias,
y siglo de Oro los días,
que essa voz los acompaña.

Grecia y Roma, no tuvieron
tales espadas, y plumas,
ni de Catolicos Numas
tales leyes recibieron
siendo menos los que fueron
faciles de presumir
de vos, que con traducir
enriquezer reyes a España

dellos no menos hazaña
en dilatar y infundir.

Don Antonio de Monrroy, señor de Monrroy, al monte Etna, en el
Claudio de Don Francisco de Faría.

Etna, que en levantados
riscos escondes la traycion pensada
de Gigantes ayrados,
y la rabia de Encélado, y la espada
regida de su fuerça,
viste haziendo al cielo injusta fuerça.

De fieros rayos lleno
viste, el inmenso escudo de Tifeo,
sin ser bastante freno
al fiero dessear de Alcioneo
los rayos se acabaron,
que las comunes armas no bastaron.

En ti Vulcano ardiente
templó entonces los rayos poderosos,
que al pecho más valiente,
que dio principio a intentos velerosos
abrasado pusieron,
donde con tu grandeza le cubrieron.

El fiero atrevimiento
viste, y el gran castigo merecido,
y el poderoso intento
del gran rayo de Iúpter vencido,
y la soberbia fiera,
que lo que ya intentó acabar espera.

Grande la confiança
fue, que de ti se hizo en esta guerra,
y grande la mudança
del basto pensamiento de la tierra,
y de lo que ay memoria

las más dudosa, y la mayor victoria.

Bivió del grande caso
la famosa memoria edad muy larga,
Sin que del tiempo el passo
te truxesse memoria mas amarga,
pero en futuros años
miraste más famosas los engaños.

A Proserpina viste
robada de Plutón, y el caso grave,
dizen que lo entendiste,
Palas lo dixo, cierto no se sabe
Diosas lo sospecharon,
y si ello fue, los Dioses lo callaron.

Quantos siglos el cielo
rebuelve, perpetuan tu memoria,
agradece este buelo
a las dos causas de tan gran victoria
Claudio te la ofrece,
y ya en mejor Claudio permanece.

Vezino a las estrellas
miras Etna tu ser, miras tu suerte
lo mayor que ay en ellas
poco puede del tiempo el buelo fuerte
contra a ti poco puede,
que el cielo otro Claudio te concede.

Y tú gloria de España
Don Francisco Gentil (que en inmortales
alas) quanto el mar baña
me dirás, al bolar del tiempo yguales

tu puedes alabarte,
que donde llegas, ya no ay alcançarte.

Finis.

Note

1. daño: il testo reca «dañe» che su indicazione degli errori segnalati dal curatore va corretto in «daño».
2. unido: il testo reca «ungido» da correggere su indicazione del curatore in «unido».
3. esperava: il testo reca «esparava».
4. Orpneo: il testo reca «Orpsneo» da correggere su indicazione espressa del curatore in «Orpneo».
5. enviste: a testo «envista» da correggere su indicazione del curatore in «enviste».
6. triunfante: a testo «trunfante»
7. hembra: a testo «hembra» da correggere in «hambre» su indicazione del curatore.
8. la jüez: il testo reca «el juez» che va corretto sempre su indicazione del curatore in «la juez».
9. Ph/egetonte: il testo reca «Phegetonte».
10. infernal: il testo reca «infiernal».
11. copas: il testo reca erroneamente «ropas» da correggere su segnalazione del curatore in «copas».
12. dedica: il testo reca «de día» da correggere in «dedica» secondo l'indicazione del curatore.
13. quál atrevido: il testo reca «al atrevido» da correggere in «qual atrevido» come indicato dal curatore.
14. tigre: il testo reca «trige».
15. triunfó: a testo «trunfó».

Avvertenza

Per la trascrizione del *Robo de Proserpina* sono stati adottati criteri conservativi, che hanno contemplato come unici interventi l'inserimento dell'accentuazione e figura metrica della dieresi al fine di sanare endecasillabi irregolari.

Bibliografia

Edizioni delle opere di Claudiano

A stampa

Claudiano, C., *De Raptu Proserpinae*, Venezia, Valdarfer, 1471.

– *Claudiani siculi viri in primis doctissimi de raptu Proserpine tragedia prima heroica incipit feliciter*, Utrecht, presso N. Ketelaer e G. De Lempt c. 1473/1475.

– *De Raptu Proserpinae*, Roma, presso Iohannes Schurener, c. 1475.

– *De Raptu Proserpinae*, Ferrara, presso Stazio Gallo, c. 1480.

– *De Raptu Proserpinae*, Napoli, presso Matthias von Olmütz, c. 1480.

– *Claudii Claudiani Alexandrini poetae de raptu proserpine*, Perugia, presso Stefano Arndes, c. 1481.

– *Cl. Claudiani Carmina*, a cura di Barnaba Celsano, Vicenza, presso Iacopo Dusense, 1482.

– *De Raptu Proserpinae*, a cura di Marcellino Verardo, Roma, presso Eucario Silber, 1493.

– *Claudiani opera emendata*, a cura di Taddeo Ugoletto, Parma, presso Angelo Ugoletto, 1493;

– *Claudiani opera emendata*, a cura di Taddeo Ugoletto, Venezia, presso Giovanni da Tridino detto Tacuino, 1495.

– *Claudiani opera emendata*, a cura di Taddeo Ugoletto, Venezia, presso Cristoforo de Pensi, 1500.

– *Claudii Claudiani De raptu Proserpinae cum commento Aulo Iani Parrhasi*, Milano, 1500.

– *Claudiani opera novissime per D. Io. C. accuratissime recognita*, a cura di Joannes Camers, Vienna, presso Hieronymus Victor Philovallis et Joannes Singresius, 1510.

– *Hoc volumine haec continentur. Claudij Claudiani in Rufinum lib. 2. De bello Gildonico lib. 1. Epithalamium in nuptijs Honorij & Mariae Eiusdem Panegyrici 7. In Eutropium lib. 2. De bello Getico lib. 1. Eiusdem epigrammata quaedam De raptu Proserpinae lib. 3. Omnia nuper diligentissime recognita*, a cura di Antonio Francini, Firenze, presso Filippo Giunta, 1519.

– *Cl. Claudiani Opera quam diligentissime castigata, quorum indicem in sequenti pagina reperies*, a cura di Francesco Asolano, Venezia, presso Aldo e Andrea Asolano, 1523.

– *Claudii Claudiani quotquot nostra hac tempestate extant opuscula ad seriem sequentem. De raptu Proserpinae. Lib. 3. In Ruffinum. Lib. 2. De bello Gildonico. Lib. 1. Epithalamium in nuptiis Honorij & Mariae. Eiusdem Panegyrici. Lib. 7. In Eutropium. Lib. 2. De Bello Getico. Lib. 1. Eiusdem epigrammata quaedam. Omnia haec diligentissime recognita, ad venterum exemplariorum fidem*, Parigi, presso Simon de Colines, 1530.

– *Cl. Claudiani poetae celeberrimi omnia quae quidem extant opera, ad ueterum exemplariorum fidem quam fieri potuit emendatissime excusa: uersibus etiam aliquot, eorundem beneficio, supra omnes hactenus aeditiones sparsim locupletata*, a cura di Michael Bentinus e Joannes Honterus *sub palma* Ioh. Bebelii, Basilea, presso Michael Isengrin, 1534.

– *Cl. Claudianus Theod. Pulmanni Craneburgii diligentia et fide summa e vetustis codicibus restitutus*, a cura di Theodor Pulmann, Anversa, presso Cristophe Plantin, 1571.

– *Cl. Claudiani poetae in suo genere principis opera cum annotationibus perpetuis*, a cura di Stephanus Claverius, Paris, presso N. Buon, 1602.

– *Cl. Claudiani quae exstant, ex emendatione virorum doctorum*, a cura di Joseph-Justus Scaliger, Leida, presso Plantin-Raphaëleng, 1603.

– *Claudi Claudiani Poetae praegloriosissimi quae extant. Caspar Barthius recensuit, et Animaduersionum librum adiecit*, a cura Kaspar Barth, in Bibliopolio Willeriano, Hannover, 1612.

– *Cl. Claudianii principum heroumque poetae praegloriosissimi quae exstant C. Barthius ope XVII mss. exemplarium restituit, commentario multo lucupletiore illustravit*, a cura di Kaspar Barth, Francoforte, presso Jo. Neumann, 1650.

– *Cl. Claudiani quae exstant. Nic. Heinsius, Dan. f. recensuit ac notas addidit. Accedunt quaedam hactenus non edita*, a cura di Niklaas Hensius, Leida, presso Abraham & Bonaventura Elzevier, 1650.

Di riferimento

– *Carmina*, a cura di J. Barrie Hall, Leipzig, Teubner, 1985.

– *De raptu Proserpinae*, a cura di J. B. Hall, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

– *Oeuvres, De Raptu Proserpinae, Poèmes politiques*, a cura di J.-L. Charlet, Paris, Les belles lettres, 1991-2000, 2 voll.

Traduzioni

Claudio, C., *La rapina di Proserpina*, a cura di Livio Sanuto, Venezia, 1553.

– Il Ratto di Proserpina di Claudio, da Giovan Domenico Bevilacqua in ottava rima tradotto con gli argomenti e allegorie di Antonino Cingale e con la prima et seconda parte delle rime di esto Bevilacqua, a cura di Giovan Domenico Bevilacqua, Palermo, presso G. F. Carrara, 1586.

– *Robo de Proserpina, de Cayo Lucio Claudio, Poeta | Latino. | Traducido por el Dr. D. | Francisco Faría, natural | de Granada. | A D. Luys Fernández | de Cordova. Duque de Sessa, Soma y Baena, Marqués | de Poza y conde de Cabra, etc. | Con privilegio. | En Madrid, por Alonso Martin. | Año 1608. | A costa de Juan Berillo, mercader de libros.*

– *The rape of Proserpine. Translated out of Claudian in Latine, into English verse*, a cura di Leonard Digges, Londra, presso George Purslowe per Edward Blount, 1617.

– *Le Ravissement de Proserpine de Cl. Claudian, traduit en prose françois. Avec un quatriesme liure. Ensemble la mythologie, ou explication naturelle de la fable*, a cura di G. A. Aldibert, Toulouse, presso D. e P. Bosc, 1621.

– *La traduttione, e le considerationi della Fenice di Claudio*, a cura di Ignazio Bracci, Macerata, presso Piero Salvioni, 1622.

– *The rape of Proserpine: from Claudian. In three books with the Story of Sextus and Erichtho, from Lucan's Pharsalia, Book 6.*, a cura di Jabez Hughes, Burleigh, Londra, 1714.

– *Oeuvres completes de Claudien, traduites en françois pour la première fois, avec des notes mythologiques, historiques, et le texte latin*, a cura di G. F. Souquet De la Tour, Parigi, Dugour e Durand, 1798.

– *The Works of Claudian, translated into English verse*, a cura di A. Hawkins, Londra, J. Porter e Langdon & Son, 1817.

Desroches, M., *Les Missives de Mesdames Desroches, de Poitiers, mère et fille. Avec le Ravissement de Proserpine, prins du latin de Clodian, et autres imitations et meslanges poétiques*, Parigi, presso A. L'Angelier, 1586.

Nozzolini, A., *Rime*, Lucca, presso Vincenzo Busdraghi, 1560.

Scandianese, T., G., *La fenice di Tito Giovanni Scandianese*, Venezia, presso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

Warburton, W., *Miscellaneous translations, in prose and verse, from Roman poets, orators, and historians*, Londra, A. Barker, 1724.

Edizioni e commenti delle opere di Góngora

Cuesta, A., *Notas al Polifemo*, ms. 3906, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 282 r.-404 r.

Díaz de Rivas, P., *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, ms. 3726, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 104 r.-179 v.

– *Anotaciones a la Canción de la toma de Larache*, ms. 3726, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 321 r.-343 r.; edite da E. J. Gates, in «Revista de Filología Española», XLIV (1961), pp. 411–23.

– *Anotaciones al Polifemo*, ms. 3726, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 180 r.-221 r., e ms. 3893, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 22r.-49 r.

– *Anotaciones a la Soledad segunda*, ms. 3906, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 248 r.-281r.

Góngora y Argote, L. de, *Antología poética*, a cura di A. Carreira, Madrid, Castalia, 1986.

– *Canciones y otros poemas en arte mayor*, a cura di J.M. Micó, Madrid, Espasa-Clape, 1990.

– *Fábula de Polifemo y Galatea*, a cura J. M. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

– *Obras completas*, a cura di A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, 2 voll.

– *Romances*, a cura di A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 voll.

– *Soledades*, a cura di R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

– *Sonetos completos*, a cura di B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992.

– *Sonetos. Antología comentada*, a cura di E. Orozco Díaz, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002.

Góngora vindicado: *Soledad primera, ilustrada y defendida*, a cura di María José Osuna Cabezas, Zaragoza, Prensas Universitaria de Zaragoza, 2009.

Pellicer, J. De, *Lecciones solemnes*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

Salazar Mardones, C., *Ilustración y defensa de la Fabula de Píramo y Tisbe*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

Salcedo Coronel, G. de, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado por don García Salcedo Coronel*, Madrid, presso Juan González, 1629.

– *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

– *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, presso Diego Díaz de la Carrera, 2 voll., 1644-48.

Serrano de Paz, M. de, *Comentarios a las Soledades*, ms. 114-115, Madrid, Biblioteca della Real Academia Española.

Vázquez Siruela, M., *Obras*, ms. 3893, Biblioteca Nacional de Madrid.

– *Discurso sobre el estilo di Luis de Góngora*, a cura di S. Yoshida, *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, a cura di F. Cerdan e M. Vitse, Toulouse, 1995, pp. 89-106.

Altre opere ed edizioni consultate

Bermúdez de Pedraza, F. de, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, presso Luis Sánchez, 1608.

Boccaccio, G., *Genealogia deorum gentilium*, a cura di V. Romano, Bari, Laterza, 1951.

Calderón, J. A., *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, a cura di J. Quirós de los Ríos e F. Rodríguez Marín, Siviglia, E. Rasco, 1896.

Cascales, F., *Tablas poeticas*, Murcia, por Luis Beros, 1617.

Cancionero Antequerano, a cura di J. Lara Garrido, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

Cicerone, *De natura deorum*, a cura di A.S. Pease, Cambridge, Harvard University Press, 1955–1958, 2 voll.

Cervantes, M. de, *Viaje del Parnaso*, a cura di M. Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.

Claudio, C., *De Raptu Proserpinae*, a cura di M. Onorato, Napoli, Loffredo editore, 2008.

Cleofilo di Fano, O., *De Coetu poetarum*, Basilea, presso Johann Froben, 1518.

Collado del Hierro, A., *Granada, poema en octavas*, ms. 3735, Biblioteca Nacional de Madrid.

Conti, N., *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia, 1581.

Del Río, A. M., *Ex miscellaneorum scriptoribus digestorum, codicis, & institutionum iuris civilis interpretatio accesserunt eiusdem repetitio, l. transigere C. de transactionibus, item exercitatio ad contractus, D. de reg. iuris, & epitome ex lib. 1. & 2. elementorum iuris, Cl. I. C. Ioachimi Hopperi, numquam prius edita*, presso Michel Sonnius, Parigi, 1580.

– *Florida Mariana, siue de laudibus sacratissimae Virginis Deiparae panegyrici 13. Auctore Martino Del Rio Societatis Iesu presbytero*, Anversa, presso Iohannes Moretus, Officina Plantiniana, 1598.

– *Ad Cl. Claudiani V.C. opera Martini Antonii Del-Rio notae, ex officina Christophori Plantini, prototypographi regii*, Anversa, 1572.

– *Martini Antonii Delrii ex Societate Iesu Syntagma tragoediae Latinae in tres partes distinctum*, Anversa, presso Iohannes Moretus, Officina Plantiniana, 1595.

– *Disquisitionum magicarum libri sex*, Lovanio, presso Gerardus Rivius, 1599–1601.

– *In Canticum Canticorum Salomonis commentarius literalis et catena mystica*, Parigi, presso Officina Plantiniana, 1604.

– *Opus Marianum siue De laudibus et virtutibus Mariae Virginis deiparae in quatuor partes diuisum*, Lione, presso Horace Cardon, 1607.

– *Vindiciae Areopagiticae Martini Delrio contra Iosephum Scaligerum*, Anversa, presso Iohannes Moretus, ex Officina Plantiniana, 1607.

– *Commentarius litteralis in threnos, id est, lamentationes Ieremiae prophetae*, Lione, presso Horace Cardon, 1608.

– *Pharus sacrae sapientiae, quo quid contineatur pagina sequens docebit* Lione, presso Horace Cardon, 1608.

Eyb, A. von, *Margarita poetica*, Basilea, presso J. de Amermach, 1503.

Espinosa, P., *Flores de poetas ilustres*, a cura di B. Molina Huete, Sevilla, Fundación Manuel Lara, 2005.

Gallucci, G. P., *Theatro del mundo y del tiempo*, tradotto de Miguel Pérez, Granada, presso Sebastian Muñoz, 1606.

Gates, E. J., *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960.

Geoffrey di Vitry, *The Commentary of Geoffrey of Vitry on Claudian De Raptu Proserpinae*, trascrizione a cura di A. K. Clarke and P. M. Giles; con introduzione e note a cura di A. K. Clarke, Leida, Mittellateinische Studien und Texte, 1973.

Ghisalberti, F., *Arnolfo d'Orleans: un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano, Hoepli, 1932.

– *L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire*, Roma, Cuggiani, 1933.

Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo XIII*, a cura di F. Ghisalberti, Messina, G. Principato, 1933.

Giraldi, L. G., *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi decem, quibus scripta & uitae eorum sic exprimuntur, ut ea perdiscere cupientibus, minimum iam laboris esse queat*, Basilea, presso Michael Isengrin, 1545.

Herrera, F. de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, presso Alonso de la Barrera, 1580, edizione fac-simile curata da J. Montero, Sevilla, 1998.

Jáuregui, J. de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, por Juan de Jáuregui*, a cura di J. M. Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.

Maffei, R., *Commentarium urbanorum libri XXXVIII*, Basilea, Froben, 1544.

Marqués de Santillana, *Poesías completas*, a cura di Maximilian Paul A. M. Kerkhof e A. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

Messía de Contreras, D., *Sumario sobre la sentencia arbitraria que los Caballeros hijosdalgos de la ciudad de Úbeda tienen*, Granada, presso Martín Fernández, 1613.

Mirandola, O., *Viridarium illustrium poetarum cum ipsorum concordantiis in alphabetica tabula accuratissime contentis*, Venezia, presso Bernardino Vitali, 1507.

Ovidio, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, a cura di Giovanni Del Virgilio, Giovanni Bonsignore, Lucantonio Giunta, Giovanni Russo, Venezia, presso Cristoforo de Pensi, 1501.

– Ovide moralisé: *poeme du commencement du quatorzieme siecle*, a cura di C. De Boer, Amsterdam, Johannes Müller, 1915.

Pacheco, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, a cura di Pedro. M. Piñero Ramírez e R. Reyes Cano, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1985.

Pérez de Moya, J., *Filosofía secreta*, a cura di Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

Perrotti, N., *Cornucopiae. Habes amice ac studiose lector insigne opus commentariorum linguae latinae: quod auctor... Nicolaus Perottus cornucopiae intulauit*, Parigi, presso Rembolt & Gering, 1507.

Poética Silva. *Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, a cura di I. Osuna, Córdoba e Sevilla, Servicio Publicaciones Universidad de Córdoba e Universidad de Sevilla, 2000, 2 voll.

Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella, a cura di G. R. Malatesta, Milano, 1736, voll. XI-XII.

Rosweyde, H., *Martini Antonii Del-Rio e Societate Iesu LL. Lic.S. Th. doctoris vita breui commentariolo expressa*, Anversa, presso Iohannes Moretus, Officina Plantiniana, 1609.

Tixier de Ravisi, J., *Officinae Ioannis Rauisii Textoris epitome. Tomus primus (–secundus). Opus nunc recens post omnes omnium editiones fidelissime recognitum & indice copiosissimo locupletatum*, Lione, presso Sebastiano De Honoratis, 1559–1560.

Sabellico, M. A., *Enneades*, Venezia, presso Bernardino e Matteo Vitali, 1498.

Santa María, P. de, *Manual de sacerdotes, y espejo del Christiano: que trata de la significacion de las Ceremonias de la Sancta Missa y de los Misterios de nuestra redempción, que en ellas estan encerrados*, Granada, presso Sebastian de Mena, 1598.

Seneca, L. A., *In L. Annaei Senecae Cordubensis poetae grauissimi Tragoedias decem; scilicet Herculem furem, Herculem Oetaeum, Medeam, Hippolytum, Oedipum, Thebaidem, Thyestem, Troades, Agamennonem, Octauiam, amplissimà aduersaria; quae loco commentarij esse possunt*, a cura di Antonio Martín Del Río, Anversa, presso Cristhophe Plantin, 1576.

Solino, C. G., *C. Iulii Solini Polyhistor, a Martino Antonio Delrio emendatus*, a cura di Antonio Martín Del Río, Anversa, presso Cristhophe Plantin, 1572.

Stazio, P. P., *Tebaida*, traduzione a cura di Juan de Arjona e Gregorio Morillo, Madrid, Sucesores de Hernando, 1915.

Tronsarelli. O., *La gara delle tre dee*, Roma, presso Francesco Corbelletti, 1632.

Vadian, J., *De poetica et carminis ratione liber*, a cura di P. Schäfer, vol. I., München, Fink Verlag, 1973.

Vega y Carpio, L. de, *Al Santissimo Sacramento, en su fiesta: iusta poetica que Lope de Vegas Carpio, y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo, y fuera del tuuieron en la Parrochial de San Nicolas de la dicha Ciudad a veynte y cinco de Iunio de 1608 años*, Toledo, presso Pedro Rodríguez, 1609.

– *Obras completas, Poesía*, a cura di A. Carreño, voll. III, VI, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002–2005.

Studi

Aldama Roy, A. M., *Claudiano en dos florilegios espirituales*, in *Donum amicitiae: Estudios en Homenaje al Profesor Vicente Picón García*, a cura di A. Cascón Dorado, Madrid, Ediciones Universidad Autonoma de Madrid, 2008, pp. 219–31.

Aldama Roy, A. M., Muñoz Jiménez, M. J. M., *La cultura literaria a través de los florilegios medievales*, in *En la pizarra: los últimos hispanorromanos en la meseta: exposición*, a cura di I. Velásquez Soriano e M. Santonja, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 185–99.

Artigas, M., *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925.

Baehr, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

Barreda Edo, P.–E., *Studia Statiana: estudios sobre la tradición española de la Tebaida de Estacio*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1992.

– *Una interpolación de Juan de Arjona a su traducción al castellano de la Tebaida de Estacio*, in *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, Edición Clásicas, 1994, pp. 357–63.

– *Notas sobre la tradición textual de la Tebaida de Arjona*, in «Cuadernos de Filología Clásica», 8 (1995), pp. 255–79.

– *Los traductores de la Tebaida de Estacio: Juan de Arjona y Gregorio Morillo*, in «Anuari de Filologia. Sección D. Studia Graeca et Latina», 18, 6 (1995), pp. 37–62.

Blanco, M., *El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico*, in *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

– *El toro nupcial de la Soledad Primera. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las Soledades*, in *Congreso Internacional Andalucía barroca. Literatura, Música, Fiesta*, a cura di A. J. Morales Martínez, vol. III, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, pp. 41–52.

– Góngora Heroico. *Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

– Góngora o la invención de una lengua, León, Universidad de León, 2012.

Bucchi, G., «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

Cameron, A., *Claudian Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

Castro Jiménez, M. D., *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Tesi dottorale diretta dal Prof. Vicente Cristóbal López, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

– *De raptu Proserpinae de Claudiano en la traducción de Francisco de Faria*, in *Actas del VII Congreso español de Estudios clásicos*, vol. III, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 433–39.

Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries, a cura di F. E. Cranz e P. O. Kristeller, Washington, The Catholic University of America press, 1992.

Ceccarelli, L., *Osservazioni sull'esametro di Claudiano*, in *Aetas Claudianea: eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*, a cura di Widu-Wolfgang Ehlers, Fritz Felgentreu e Stephen M. Wheeler, München, Saur, 2004, pp. 104–41.

– *Osservazioni sul rapporto tra metro e sintassi in Claudiano*, in *Forme letterarie nella produzione latina di IV–V secolo (con uno sguardo a Bisanzio)*, a cura di F. E. Consolino, Roma, Herder, 2003, pp. 195–229.

Charlet, J. L., *Le rose et le sang: une note critique d'Ange Politien sur Claudien (misc. II et rapt. 2, 122–123)*, in *Homo sapiens, homo humanus*, a cura di G. Tarugi, vol. I, Firenze, Olschki, 1990, pp. 3–15.

Charlet, J. L., *L'Etna, la rose et la sang. Critique textuelle et symbolisme dans le De Raptu Proserpinae de Claudien*, in «Invigilata Lucernis», 9 (1987), pp. 25–44.

Conte, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palermo, Sellerio editore, 2012.

Cossío, J. M. de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998.

- Dámaso, A., *Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 1978.
- Manuel Ponce, *primer comentarista de Góngora*, in *Obras completas*, VI, Madrid, Gredos, pp. 501-524.
- *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1962.
- Ferguson, W., *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, London, Tamesis Books Limited, 1977.
- Fo, A., *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania, Carmelo Tringale Editore, 1982.
- Fubini, M., *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Gadamer, H. G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1994.
- Gallego Morell, A., *Algunas noticias sobre don Martín Vázquez Siruela*, in *Estudios dedicados a Ménendez Pidal*, IV, Madrid, 1953, pp. 405-24.
- Gates, E. J., *Góngora's indebtedness to Claudian*, in «The Romanic Review», 28 (1937), pp. 19–31.
- Gualandri, I., *Aspetti della tecnica compositiva in Claudiano*, Milano–Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1969.
- Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- Jauralde Pou, P., *El endecasílabo en las Soledades de Góngora*, in *Pulchre, bene, recte: homenaje al Prof. Fernando González Ollé*, a cura di C. Saralegui Platero e M. Casado Velarde, Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2002, pp. 749–73.
- Javitch, D., *Ariosto classico*, Milano, Mondadori, 1999.
- Lapesa, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- Lara Garrido, J., *Cartografía del grupo poético antequerano del Siglo de Oro*, in *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, a cura di A. Sánchez Robayna, Las Palmas, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 299–370.

–*El uso pictórico del color y la descriptio con materias preciosas*, in *La poesía de Luis Barahona de Soto: lírica y épica del manierismo*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 2004, pp. 499-509.

–*La trayectoria creativa del humanismo granadino. Poesía y prosa en los siglos XVI y XVII*, in *Clasicismo y humanismo en el Renacimiento granadino*, a cura di J. González Vázquez, M. López Muñoz e J. J. Valverde Abril, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 227-87.

–*Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea–CEES Ediciones, 1997.

Lévy, H. L., *Claudian's In Rufinum: an exegetical commentary*, Cleveland, Pr. of Case Western Reserve Univ., 1971.

Macri, O., *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.

Martos, J. M. e Micó, J. M., *Góngora y el arte de la octava: entre el Polifemo y el Panegírico*, in *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, a cura di J. Matas Caballero, J. M. Micó e J. Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánicas, 2011, pp. 189–205.

Martos Pérez, M. D., *La obra poética de A. De Tejada Páez: estudio y edición*, Tesi dottorale diretta dal Prof. J. Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2008.

Menéndez Pelayo, M., *Biblioteca de traductores españoles*, vol. II, Santander, CSIC, 1952.

Micó, J. M., *Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer*, in «El Crotalón», 2 (1985), pp. 401–21.

– *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

– *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

– *Verso y traducción en el siglo de Oro*, in «Quaderns, Revista de traducció», 7 (2002), pp. 83–94.

Millé Giménez, J., *Lope traductor de Claudiano*, in «Verbum», XVII (1923), pp. 3–10.

Navarro Tomás, T., *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.

– *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Americas Publishing Company, 1966.

Norton, G. P., *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their humanist antecedents*, Geneve, Droz, 1984.

Orozco Díaz, E., *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, in *Temas del barroco, de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp 71-109.

– *En torno a las Soledades de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos criticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969.

Osuna Cabezas, M. J., *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

Osuna, I., *Poesía y Academia en Granada en torno a 1600: la Poética Silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

Quilis, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.

Pedeflous, O., *La lecture de Claudien dans le colleges au XVIe siècle*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 69 (2007), pp. 55–82.

Poggi, G., *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alianea Editrice, 2009.

Ponce Cárdenas, J. M., *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

– «*Cuántas letras contiene este volumen grave*»: *algunos textos que inspiraron a Góngora*, in *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, a cura di J. Roses Lozano, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 73–85.

– De Sene Veronensi: *Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano*, in «La Perinola», 15 (2011), pp. 313–33.

– *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2010.

– *Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*, in *eHumanista*, 2009, pp. 99–146.

– *Evaporar contempla un fuego helado». Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Univesidad de Málaga 2006.

– *Góngora y la poesía culta del XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.

– «*Taceat superata vetustas*»: *poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma*, in *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, a cura di J. Matas Caballero, J. M. Micó e J. Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 57-103.

Praloran M. e Tizi M., *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988.

Prenner, A., *Il Claudiano del Parrasio tra il 1482 e il 1500*, in *Quattro studi su Claudiano*, Napoli, Loffredo Editore, 2004, pp. 72-80.

Reyes, A., *Necesidad de volver a los comentaristas*, in *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pp. 233-41.

Rogers, E., *El color en la poesía española del Renacimiento y el Barroco*, in «*Revista de Filología Española*», XLVII (1964), pp. 247-61.

Roses Lozano, J., *La poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Londra, Tamesis Book Limited, 1994.

Santoyo, J. C., *Aspectos de la reflexión traductora en el Siglo de Oro español*, in *Historia de la traducción. Quince apuntes*, a cura di J. C. Santoyo, León, Universidad de León, 1999, pp. 71-84.

Segal, C., *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991.

Segre, C., *Intertestuale-discorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982.

Vilanova, A., *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, P.P.U., 1992, 2 voll.